

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



IMAGEN, ARTISTA Y ENFERMEDAD EN LA CREACIÓN  
PLÁSTICA

TESIS DOCTORAL DE:  
**NIEVES SANCHEZ GARCÍA**

BAJO LA DIRECCIÓN DE:  
**PABLO DE ARRIBA DEL AMO**

**Madrid, 2013**







# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

## FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



## TESIS DOCTORAL

### IMAGEN, ARTISTA Y ENFERMEDAD EN LA CREACIÓN PLÁSTICA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**NIEVES SÁNCHEZ GARCÍA**

Director: Dr. Pablo de Arriba del Amo

2012

©Nieves Sánchez García





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

## **IMAGEN, ARTISTA Y ENFERMEDAD EN LA CREACIÓN PLÁSTICA**

NIEVES SÁNCHEZ GARCÍA

2012



*"Solo se volverá clara tu visión  
cuando puedas mirar  
en tu propio corazón.  
Porque quien mira hacia fuera sueña  
Y quien mira hacia dentro despierta"*

**Carl Jung**

A mi madre, por enseñarme a soñar.  
A mi padre, por enseñarme a despertar.



## **Agradecimientos**

Mi más sincero agradecimiento al Dr. don Pablo de Arriba del Amo por ser, ante todo, una excelente persona con un enorme corazón, por su profesionalidad, saber hacer, saber transmitir y, por supuesto, por el apoyo incondicional y la confianza que me ha prestado a lo largo de todos estos años de gestación de la presente Tesis Doctoral.

Mi agradecimiento al departamento de escultura de la facultad de Bellas Artes por haberme permitido que desarrolle en él este trabajo de investigación.

Mi agradecimiento a Estefanía Márquez por su colaboración en este proyecto, por su profesionalidad y constante aliento.

Mi agradecimiento a M<sup>a</sup> Ángeles Castellanos por ayudarme a cerrar puertas y a abrir ventanas en las que los objetivos se ven claros y se convierten en realidad. Gracias por guiarme por el camino del autoconocimiento.

Mi agradecimiento a Jesús, mi hermano, por ser quien es, por ser uno de mis mejores tesoros.

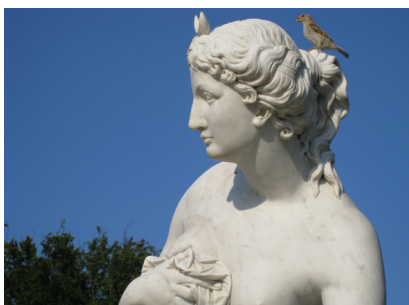
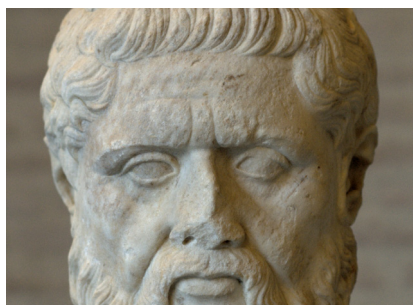
Mi agradecimiento también a toda mi familia por acompañarme en los momentos de crisis y en los momentos de felicidad. Gracias por estar a mi lado.

Mi agradecimiento a todos los amigos, en especial, a Migena Sina, por ser una excepcional amiga y mejor persona.

Mi agradecimiento a mi madre y a mi padre, mis mejores profesores. Gracias por hacer posible este sueño. Gracias por todo lo que tengo en la vida.



# ÍNDICE



<b>INTRODUCCIÓN.</b>	13
<b>1. LA LEYENDA DEL ARTISTA.</b>	23
1.1. La configuración de la leyenda del artista en la historia.	25
1.1.1. La Época Griega.	27
1.1.2. La Época Romana.	32
1.1.3. La Edad Media.	36
1.1.4. El Renacimiento.	39
1.1.5. Los siglos XVII, XVIII Y XIX.	49
a) Racionalismo e irracionalismo.	49
b) Romanticismo.	49
c) Irracionalismo y mitologías de artista en los siglos XVIII y XIX.	52
d) Aislamiento y patologización del genio en el siglo XIX.	59
e) La "pose del décadent".	64
1.1.6. Finales del siglo XIX y comienzos del XX.	66
a) El psicoanálisis (mitos sobre el artista y la creatividad en la psicología profunda).	66
b) El psicoanálisis en el arte (lugares del narcisismo)	74
c) La estética.	79
d) El narcisismo como mitografía clínica y sus lecturas estéticas	81
e) Melancolía productiva.	85
f) La creatividad consciente .	88
1.1.7. El siglo XX y los movimientos de las vanguardias.	95
a) El surrealismo.	98
b) El antagonismo filisteo-bohemio.	100
c) La bohemia.	101
d) El artista postfreudiano.	102
e) El paralelismo entre niños, esquizofrénicos, "primitivos", neuróticos y artistas modernos.	103
f) La emancipación del arte psiquiátrico: el art brut.	106
g) Joseph Beuys paradigma del artista comprometido: vida y arte, arte y política.	111
1.1.8. El siglo XXI.	120
a) El lugar del artista en la sociedad actual.	120
b) Características de la sociedad actual.	125
c) La sociedad de la imagen y del espectáculo.	132
c. 1- Imagen y espectáculo: Los mass-media. Internet.	132
c. 2- El artista: Imagen y espectáculo en los mass-media.	135
d) Dilución del espacio público y privado: la ciudad.	138
d.1- El individualismo narcisista. Visiones de los conflictos y transformaciones de la intimidad.	138
e) El narcisismo contemporáneo.	143
f) Las nuevas enfermedades del alma.	152
g) La leyenda del artista en el siglo XXI.	154
<b>2. MITOS Y LEYENDAS.</b>	167
2.1. Narciso.	168
2.2. Prometeo.	170
2.3. Teseo Y Ariadna.	171
2.4. El mito de la caverna de Platón.	172
<b>3. TEMAS BIOGRÁFICOS FIJOS EN LA LEYENDA DEL ARTISTA.</b>	177
3.1. El origen divino del nacimiento.	178
3.2. El talento del artista.	179
3.3. La formación autodidacta del artista y su ascenso en la posición social.	179
3.4. El concepto de genio.	180
3.5. La excentricidad y la ecuación "genio y locura".	188
a) Los límites del genio.	196
b) ¿Hay que curar a los genios?	198
c) "Una pizca de locura en la cordura" (Séneca).	200
3.6. La obra del artista como espejo de su alma.	201
3.7. La obsesión por el trabajo (El ocio creativo, la creación en solitario, la autocrítica, la independencia del artista frente al comprador y el aislamiento social)	202
a) El deseo de la madre.	203
b) El genio huérfano.	203
3.8. El artista como mensajero.	204



3.9. La equiparación del artista con el sacerdote/ chamán en la estela de un más allá.	206
3.10. Otros temas biográficos fijos.	208
3.11. ¿De dónde viene la inspiración?.	209
3.12. El suicidio.	211

#### 4. LA ENFERMEDAD Y EL ARTISTA. 217

4.1. La enfermedad y la locura.	217
4.2. Visión histórica de la locura.	220
4.3. La enfermedad y sus patologías.	222
4.4. La consideración de la enfermedad en la historia de la sociedad.	223
4.5. La enfermedad y el descubrimiento de talentos.	226
4.6. Las enfermedades mentales: ¿Se es genio por estar loco?	228
4.7. Las enfermedades físicas.	230
4.7.1. Malformaciones congénitas y otras enfermedades físicas: Toulouse-Lautrec, Paul Klee y Juan Gris.	230
4.7.2. Los cinco sentidos: los pilares de la creación: Goya.	235

4.8. La muerte y la vejez: Cezanne, Picasso y Renoir.	237
4.9. El alcohol y las drogas como calmantes físicos y como potenciadores de la capacidad artística.	239

#### 5. FRIDA KAHLO Y LA LEYENDA DEL ARTISTA. 245

5.1. Biografía sobre sus enfermedades.	246
5.2. Encuentro con la pintura y su actitud ante la enfermedad.	248
5.2.1. Su concepto del sufrimiento, de la vida y de la muerte.	251
5.2.2. La enfermedad como motor de su arte, como terapia y como tabla de salvación.	254
5.3. La relación entre su obra y la enfermedad.	272
5.4. El concepto de su oficio como pintora.	268
5.5. La leyenda del artista; la creación de su propia imagen; artista como espectáculo.	277

5.6. Rasgos biográficos que coinciden con los rasgos generales de "la leyenda del artista".	277
--	-----

5.6.1. Autobiografía.	277
5.6.2. Autodidacta.	278

5.6.3. Individualismo: su yo como objeto de su obra.	279
5.6.4. Provocación y excentricidad.	280
5.6.5. La artista como mensajera.	280

#### 6. REFLEJOS Y SOMBRAS. UNA REFLEXIÓN SOBRE MI OBRA. 283

6.1. Sobre mi obra: en torno a mí misma.	289
6.2. Descripción de mi obra.	291
6.2.1. La pose del modelo.	295
6.2.2. Reflexión sobre mis diarios en relación al proyecto de la pose.	295
6.3. Justificación de la inclusión de mi obra en la tesis.	298
6.4. Proyecto: reflejos y sombras. Sobre mí misma.	301

#### 7. EPÍLOGO. 313

7.1. Reflexión sobre el arte actual.	313
7.2. Saura, como ejemplo.	318

#### 8. CONCLUSIONES. 324

#### 9. ÍNDICE DE DOCUMENTACIÓN. 335

9.1. Índice Bibliográfico.	335
9.2. Índice de Imágenes.	344



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación, titulado: “Imagen, Artista y enfermedad en la creación plástica”, persigue poner de manifiesto las relaciones entre arte (en su dimensión plástica), creatividad y enfermedad a partir de la revisión doctrinal que proponemos en este trabajo de investigación sobre la leyenda del artista, mediante el análisis del artista y su entorno social a partir de los datos observables en la historia. Nuestro interés científico se centra, pues, en establecer la relación existente entre arte —como proceso creativo— y enfermedad, entendida esta como un factor importante e, incluso, decisivo en la propia configuración de la personalidad del artista.

Al mismo tiempo, hacemos extensiva la relación existente entre arte, artista y enfermedad, por medio de la descripción externa —y con nuestros parámetros culturales—, en el conjunto de la estructura social de la humanidad a partir de la revisión histórica de la posición social que ha ido ocupando el artista desde la Antigua Grecia hasta los albores de la época actual. Posición que, en unos casos, queda definida principalmente por el propio artista, por las particularidades de su biografía y personalidad, mientras que, en otros casos, se encuentra directamente relacionada con la estructura social de la época y en otros, en la gran mayoría de los casos observables, la posición del artista se conforma mediante la conjunción de ambas variables.

Creemos, pues, que el artista, como ser social —y por su proyección cultural— no sólo debe ser estudiado desde sus particularidades biográficas, sino que su personalidad debe ser entendida dentro de un contexto mucho más amplio: debemos tener en cuenta las características histórico-sociales y culturales de la época en la que el artista desarrolla su labor creativa, así como el lugar y consideración que ocupa el artista dentro de la sociedad en las diferentes épocas. Dicho de otra forma, debemos valorar la visión que tiene la sociedad del ser “creador”, del genio, del demiurgo, del artista.

Como punto de partida, nos centraremos en revisar, a través de los estudios, considerados ya clásicos, la leyenda del artista, con el fin de comprender en plenitud en qué consiste dicha leyenda y describir pormenorizadamente si en dicha “leyenda” se encuentra incluido y, por consiguiente, presente el tema de la enfermedad como elemento decisivo en la configuración y desarrollo de la facultad creativa y de la personalidad artística.

Se ha venido denominando leyenda del artista a el conjunto de rasgos diferenciadores que configuran comúnmente la personalidad

creadora y que han sido fuente de numerosos estudios con el fin de exponer, desde ángulos diferentes, ciertos denominadores comunes a las características específicas de la personalidad creadora.

Por lo tanto, partimos de la base de que podemos hablar de una personalidad específicamente creadora, de un tipo “artista” y que, por consiguiente, existen ciertos aspectos comunes entre los denominados “artistas” tanto a nivel de la configuración de la personalidad como a nivel de la situación y su valoración social.

Partiremos, en nuestro trabajo de investigación, por aceptar -como primera premisa- como válido el concepto de lo que se ha venido denominando la leyenda del artista. A partir de la aceptación y valoración de este concepto como pilar fundamental en nuestra línea de investigación, iremos analizando los diversos estudios que se han centrado en intentar analizar y conformar la leyenda del artista siguiendo un orden historiográfico cronológico puesto que, a nuestro entender, la leyenda del artista se ha ido configurando paulatinamente a lo largo de la historia de la humanidad. Todo ello será necesario actualizar, a la luz de la historiografía moderna, para mejor comprender dicho concepto.

La propia leyenda del artista se ha convertido (y así lo recoge la historia del Arte) en un factor fundamental a la hora de estudiar la vida y obra de cualquier artista, en el sentido de creador; lo mismo ocurre con el tema de la enfermedad asociada a la creación artística, puesto que, de manera más o menos latente, la “enfermedad” está presente en nuestras vidas, tal como afirma Susan Sonntag: “[...] La enfermedad es el lado nocturno de la vida. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque prefiramos utilizar el pasaporte bueno, tarde o temprano, cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar”<sup>1</sup>.

Entre todos los casos investigados de “artistas” que han padecido diferentes patologías -la historia nos certifica que han sido notables en múltiples creadores y, por consiguiente, su estudio excedería de las características de este trabajo de investigación-, hemos elegido a Frida Kahlo para constatar lo relativo a la “enfermedad” y a la “leyenda del artista” en la actividad creadora por encarnar, a nuestro entender, dichos aspectos tanto en su vida como en su obra creativa<sup>2</sup>. En nuestro trabajo de investigación también tienen cabida, en menor extensión, las posiciones vitales y artísticas de Joseph Beuys y de Antonio Saura como exponentes de tendencias reales entre creador-artista y sus diferentes patologías incluidas de una u otra manera en la leyenda del artista.

Así pues, analizaremos cómo la enfermedad actúa como fenómeno expreso, como factor decisivo en la vida de Frida Kahlo, en su actividad creadora, en su forma de vida como artista y persona; y describiremos la enfermedad como un medio —en este caso, necesario- que le

1- Sonntag, S.: *La enfermedad y sus metáforas*. El sida y sus metáforas, Madrid, Taurus, 1996, p. 4.

2- Naturalmente, en la descripción y análisis de los pormenores de la relación entre creatividad y enfermedad son numerosos los artistas que singularizamos en el presente trabajo de investigación con el fin de presentar suficientes testimonios que confirmen la hipótesis planteada: la enfermedad, tanto psicológica como psíquica, ha protagonizado en el tiempo, en algunos casos muy notorios, la creatividad artística. Aparte, claro está, la relación mitológica y su trasfondo cultural.

acompaña en su actividad artística y la conduce hacia la posteridad. También analizaremos cómo la enfermedad juega un papel decisivo en la configuración de su propia leyenda con el fin de constatar en qué rasgos coincide Frida Kahlo con lo que la tradición denomina ya “la leyenda del artista”. Por último expondremos por qué Frida Kahlo se ha convertido en un referente prototípico de mujer artista para el feminismo militante en las artes plásticas.

Apoyaremos nuestra investigación tanto en textos escritos como en imágenes pertenecientes a la artista citada con el fin de constatar y verificar todo lo relativo a la enfermedad en el proceso creativo y en la vida de dicha artista, pues pensamos que ambos medios, tanto el gráfico como el visual, pueden ilustrar y aportar datos relevantes en nuestro trabajo de investigación. Al igual que las imágenes tienen una enorme importancia en nuestro estudio, también la tienen los textos escritos por los propios artistas, por ser fiel reflejo de sus pensamientos, sentimientos y emociones. Por ello, una parte importante de nuestro trabajo de investigación ha consistido en la búsqueda y recopilación de textos escritos por Frida Kahlo para que, junto con las imágenes elegidas, vayan ilustrando y constatando la línea de investigación citada anteriormente.

Seguimos creyendo que el trabajo basado en imágenes es de suma importancia para la investigación plástica. El artista trabaja con imágenes y éstas, por consiguiente, se convierten en un espléndido punto de apoyo para el análisis de la obra de un artista. Así mismo somos de la opinión que, en la mayoría de los casos, aunque el artista pretenda mantenerse al margen de su propia obra, siempre existe en ella una huella que, por mínima que sea, se manifiesta como fiel reflejo de la personalidad y de las circunstancias personales del artista. En nuestra opinión, es evidente que el arte es un fiel reflejo de sus propias vivencias, de los sentimientos del artista, de sus emociones y de sus intereses personales, siendo la obra artística un medio de expresión (a veces, demasiado persuasivo) más o menos explícito de sus vivencias personales.

También hemos de decir que ésta ha sido una práctica muy utilizada a lo largo de la historia del Arte como se puede observar en la afirmación de Ernst Kris y Otto Kurz: “[...] Repetidamente observamos intentos de relacionar el carácter del artista con el de su obra y de adivinar la naturaleza del primero a través de la segunda”<sup>3</sup>.

Es obvio que nuestro planteamiento científico se basa en la constatación de determinados hechos -el artista, su entorno y su época, la consideración social del artista y de la obra de arte, entre otros-, que han sido examinados a la luz del pensamiento del hombre en cada una de las épocas estudiadas. Y, en particular, nuestro estudio asume lo pretérito, sí, pero bajo la mirada del hombre actual que ve el arte como forma de expresión “transgresora”, porque nuestra visión del arte y,

3- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, p. 22.



por ende, nuestro análisis aparece tamizado por la llamada “postmodernidad”. Término ecléctico que aúna las síntesis más singularizadas de la segunda mitad del siglo XX.

Expondremos cómo el tema de la “enfermedad” aparece muy explícito en el caso personal de Frida Kahlo pues, desde nuestro punto de vista, no sólo sus obras son un literal reflejo de su enfermedad, de su sufrimiento y de su padecimiento, sino también sus propios escritos. También expondremos cómo recurre al proceso creativo, al “arte” como medio explícito de curación. Este aspecto del arte como instrumento terapéutico es, a nuestro entender, de gran relevancia y, por lo tanto, también será uno de los temas que analizaremos en el presente trabajo de investigación.

Como punto de partida en el estudio de “la leyenda del artista” y en el análisis de su relación con la enfermedad, creemos que es fundamental el acercamiento a las biografías que hoy en día disponemos de los artistas –como creadores plásticos- como fuente principal para el conocimiento de su trayectoria artística y personal.

Sin este acercamiento a las biografías artísticas singulares, no hubiésemos podido constatar el elevado número de artistas que han padecido -y padecen- una determinada enfermedad en el sentido patológico. Y tal como afirman Ernst Kris y Otto Kurz: “[...] Nuestra principal fuente de información y de análisis es cómo juzgaron sus contemporáneos y la posteridad al artista -su biografía en el propio sentido de la palabra-. El núcleo de dichos juicios es la leyenda sobre el artista”<sup>4</sup>.

Para desarrollar nuestro trabajo de investigación, hemos recurrido a la metodología del análisis y de la descripción cualitativa de los elementos principales que han intervenido en la configuración de la leyenda del artista desde la época griega hasta los movimientos de las vanguardias del siglo XX (surrealismo, la bohemia, el artista postfreudiano, el “art brut”, etc.), para adentrarnos en el siglo XXI y sus visiones creativas desde el espacio hasta las nuevas perspectivas que marcan el narcisismo contemporáneo muy personalista y las nuevas enfermedades del alma.

La historiografía moderna pone de relieve el papel fundamental del Renacimiento, como movimiento pleno en la formalización de un nuevo concepto del arte y del artista, en la configuración de la leyenda del artista a partir de la visión individualista del artista, que se ve como ser creador capaz de pasar a la posteridad, como ser creador capaz de ordenar una nueva estética y, por tanto, capaz de poder configurar una nueva visión del mundo. Asimismo, hemos destacado en nuestro estudio la estética derivada de los movimientos románticos, adentrándonos en el Irracionalismo que nos lleva a la patologización del genio en el siglo XIX en donde destacamos el psicoanálisis y sus derivaciones estéticas como puedan ser el narcisismo, la melancolía productiva y la creatividad consciente.

4- *Ibidem*, p. 23.

Como no podía ser de otra manera, el siglo XX ha sido de vital importancia en la configuración de la leyenda del artista que nos ha llegado hasta nuestros días con lo que supuso de ruptura con la tradición a partir de los movimientos estéticos que propiciaron las llamadas vanguardias: desde el surrealismo hasta el denominado “art brut”. La leyenda del artista se impregnó de rupturismo, de bohemia, de vivir al margen de la sociedad, de consolidación de una estética que llamaríamos postfreudiana, de posiciones antagónicas tanto en la visión del arte, como en las vivencias sociales y culturales del propio artista. Por ello, hemos juzgado importante, desde el punto de vista de la configuración de la leyenda del artista, describir la figura de J. Beuys como paradigma de artista comprometido con su tiempo, como artista que no supo –o no quiso- diferenciar las parcelas vitales de arte y vida y de arte y política como acción social. J. Beuys se nos presenta como un nuevo “redentor” social. El arte para él es un aliado importantísimo para desarrollar su acción política.

Del iniciado siglo XXI hemos destacado la concepción que del artista se tiene en la sociedad actual y, por consiguiente, la configuración de la leyenda del artista a partir de la sociedad de la imagen y, sobre todo, del espectáculo a la luz de los potentes medios de comunicación y de Internet. El papel artístico de lo público y de lo privado en la configuración urbana y el desarrollo particular del concepto de narcisismo en el arte actual bajo el prisma de las nuevas enfermedades del alma que aglutinan, entre otros particularismos, al artista de culto, al artista que, posiblemente, puede haber quedado soslayado por los potentes medios de comunicación, al margen de los circuitos del arte.

Hemos considerado de todo punto imprescindible analizar la visión que hemos de otorgar a los mitos y leyendas que han alimentado, con disfraz diferente según la interpretación que de ellos se ha llevado a cabo, las diferentes épocas de la cultura occidental de base grecolatina en lo relativo a la creación artística. Pero, desde que se asomaron por vez primera al conocimiento de la humanidad, en el arte han estado presentes en la cultura occidental de forma singular Narciso, Prometeo, Teseo y Ariadna, entre otros. El mito de Narciso destaca sobremanera, desde nuestro punto de vista, en la configuración de la leyenda del artista. El narcisismo será, pues, en la investigación uno de los temas recurrentes de nuestro análisis tanto en lo particular como en la consideración de la leyenda del artista.

El trabajo que presentamos, con el fin de ser exhaustivo en la descripción de los hechos, redimensiona los llamados temas biográficos “fijos” que se circunscriben comúnmente en la leyenda del artista. Y de este modo destaca la consideración que, a lo largo de las diferentes épocas de la humanidad, y desde la cultura artística, han recibido conceptualmente aspectos tales como el origen divino del artista, el talento, el concepto de genio, la excentricidad, la obra como espejo del



alma del artista, etc. La tesis describe cómo la obsesión por el trabajo, el genio y la locura, el artista como mensajero, como intermediario entre el ser humano y lo superior, puede conducir a que el "suicidio" se sienta como un tema biográfico "fijo" en la leyenda del artista.

El artista, y su leyenda, son descritos a partir de análisis particularizados de "creadores" representativos de cada una de las épocas estudiadas con el fin de que su estudio nos lleve sin saltos en el vacío a la consideración artística actual de la leyenda. Creemos haber podido llegar a emitir un juicio lo más acertado posible porque hemos analizado al artista y su obra desde diferentes ópticas, todas ellas conducentes a obtener unos temas que conceptualicen la leyenda del artista hasta nuestros días.

La enfermedad la estudiamos ligada a la creación artística y, por ende, soportada por el artista. En este aspecto analizamos la visión histórica de la locura que ha ido pergeñando la sociedad y su incarnación en el mundo del artista, así como su proyección en el descubrimiento del talento. La enfermedad física, por ejemplo, en Toulouse-Lautrec, Paul Klee...; la muerte y la vejez: Cezanne, Picasso..., así como el alcohol y las drogas, como potenciadores de la capacidad artística, son aspectos que describimos por creer que, de una u otra manera, han formado parte de la leyenda del artista tal como la interpretamos.

No nos cabe duda alguna de que la enfermedad y sus patologías han sido consideradas en muchos análisis críticos como el umbral del talento artístico. Si de una enfermedad mental se trata entonces la crítica, sobre todo postfreudiana, la ha asociado al genio creador, al artista en plenitud. Pero en todo caso, el artista, el genio artístico, se nos muestra por encima del mal tanto físico como mental.

Ya hemos apuntado que la obra y la vida de Frida Kahlo conforman el exponente real de la aserción de la leyenda del artista en nuestros días. Consideramos, por los rasgos que hemos descrito en la configuración de la leyenda del artista, que Frida Kahlo responde a dicha configuración por asumir en su biografía rasgos que lo certifican, como puedan ser: la enfermedad como motor del arte, el arte como terapia y tabla de salvación, la relación consciente entre obra creativa y enfermedad, la creación de la propia imagen (enfermedad y artista), el individualismo exacerbado, la provocación y la excentricidad.

La figura icónica de Frida Kahlo (1907-1954) es una de las más hipnotizantes de la historia de la pintura contemporánea. Kahlo fue una mujer de sufrimiento largo, de vida intensa y de obra corta. Vivió en sintonía con su tiempo por lo que hay que subrayar que como artista es hija de la revolución mexicana de la primera mitad del siglo XX y fue, además, revolucionaria en su arte y en su vida: fue una mujer libre, liberal y libertina para la consideración social de su tiempo.

Toda la perspectiva histórica analizada nos ha servido para introducir el apartado de reflejos y sombras: una reflexión sobre mi obra artística.

Hemos creído interesante establecer cuáles son mis parámetros artísticos en los comienzos del siglo XXI para poder ahondar en el paradigma del arte contemporáneo. Mi obra es, pues, una excusa reflexiva que sirve de cauce de expresión a nuestra visión del arte, de la creación artística y sus vicisitudes tanto vitales como sociales y conceptuales.

Describo mi obra de creación y justifico el porqué de su inclusión en la tesis como proceso y término del análisis llevado a efecto. Reflexiono sobre el valor (y el papel) de mis diarios en relación con el proyecto de la pose para adentrarme en una visión crítica personal sobre el arte actual, los procesos de creación, el artista y la sociedad, la sociedad, el arte y su concepción cultural.

Como no podía ser de otra manera he presentado como epílogo en el trabajo de investigación la figura artística de A. Saura por temporalidad e interés personal en su vida.

Saura se convierte en el ejemplo del análisis llevado a cabo, ya que en su personalidad confluyen la enfermedad, el dolor, la intensidad creativa, además, de algunos de los temas fijos en la leyenda del artista. Para ello, parto de su última entrevista, a partir de una de las fotografías, que lo acompañan para pasar revista a los temas de la leyenda del artista y de la configuración del arte en su época.

La consideración del artista como demiurgo, acompañado de la liturgia apropiada para el desempeño de tal oficio ha dado paso al artista como ser humano que siente y padece tanto las enfermedades físicas como las psíquicas, al igual que el resto de sus congéneres, pero con una salvedad, la enfermedad aparece ligada a la creación y, por consiguiente, se convierte en una fuerza demiúrgica innovadora y creadora. Digámoslo de otra manera, hemos de esperar, de acuerdo con nuestras indagaciones, al siglo XX para resaltar conceptualmente la ecuación de "genio y locura" en lo artístico.

Metodológicamente hemos rastreado diacrónicamente los rasgos, y sus interpretaciones, que configuran la leyenda del artista en la sociedad y desde la sociedad. La consideración del artista y su mundo creador (desde los griegos hasta nuestros días); El artista y la mitología; la sociedad, el arte y el artista: desde la anonimia hasta la exaltación del ego. El artista y la enfermedad. Para ello nos hemos servido del método analítico de estudiar las biografías de los artistas singulares con el fin de extraer las notas comunes y extrapolarlas a la época siguiente, y así sucesivamente. La leyenda del artista toma cuerpo en la figura de Frida Kahlo, que nos sirve de ejemplificación y de hilo conductor en el presente trabajo.

Pretendemos que este trabajo de investigación, presentado como Tesis Doctoral, sirva para constatar el gran número de artistas que

han padecido una determinada enfermedad a lo largo de su vida, al tiempo que también sirva para constatar que un gran número de artistas plásticos trabajan con la "leyenda del artista" y la "enfermedad" en su práctica artística: el modelo que presentamos es el de Frida Kahlo. Como epílogo nos hemos servido del artista A. Saura. También hemos podido verificar que existe una amplia bibliografía escrita sobre el tema de la "enfermedad" en sentido patológico y su relación con el arte.

Somos conscientes de que no nos hemos introducido en unos temas novedosos ni originales desde la perspectiva de la pura creación ex nihilo, pero toda investigación puede proponer un enfoque diferente, sugerente y, por lo tanto, científico en plenitud, como el que hemos pretendido ir perfilando en este trabajo de investigación.

Creemos que hemos analizado el suficiente número de artistas y sus posibles vinculaciones con algunos de los rasgos que caracterizan la leyenda del artista, así como la relación entre arte y enfermedad, también a partir de la biografía y la obra de numerosos artistas, para corroborar que los elementos que configuran dicha leyenda siguen vigentes en mayor medida para nosotros los más próximos a nuestra interpretación del mundo. Pese a que todos los rasgos analizados, de una u otra manera, están presentes en el mundo del arte y en la interpretación, en numerosas ocasiones, de la obra artística. La leyenda del artista sigue, mutatis mutandis, presente en la interpretación que, a menudo, la crítica nos ofrece.





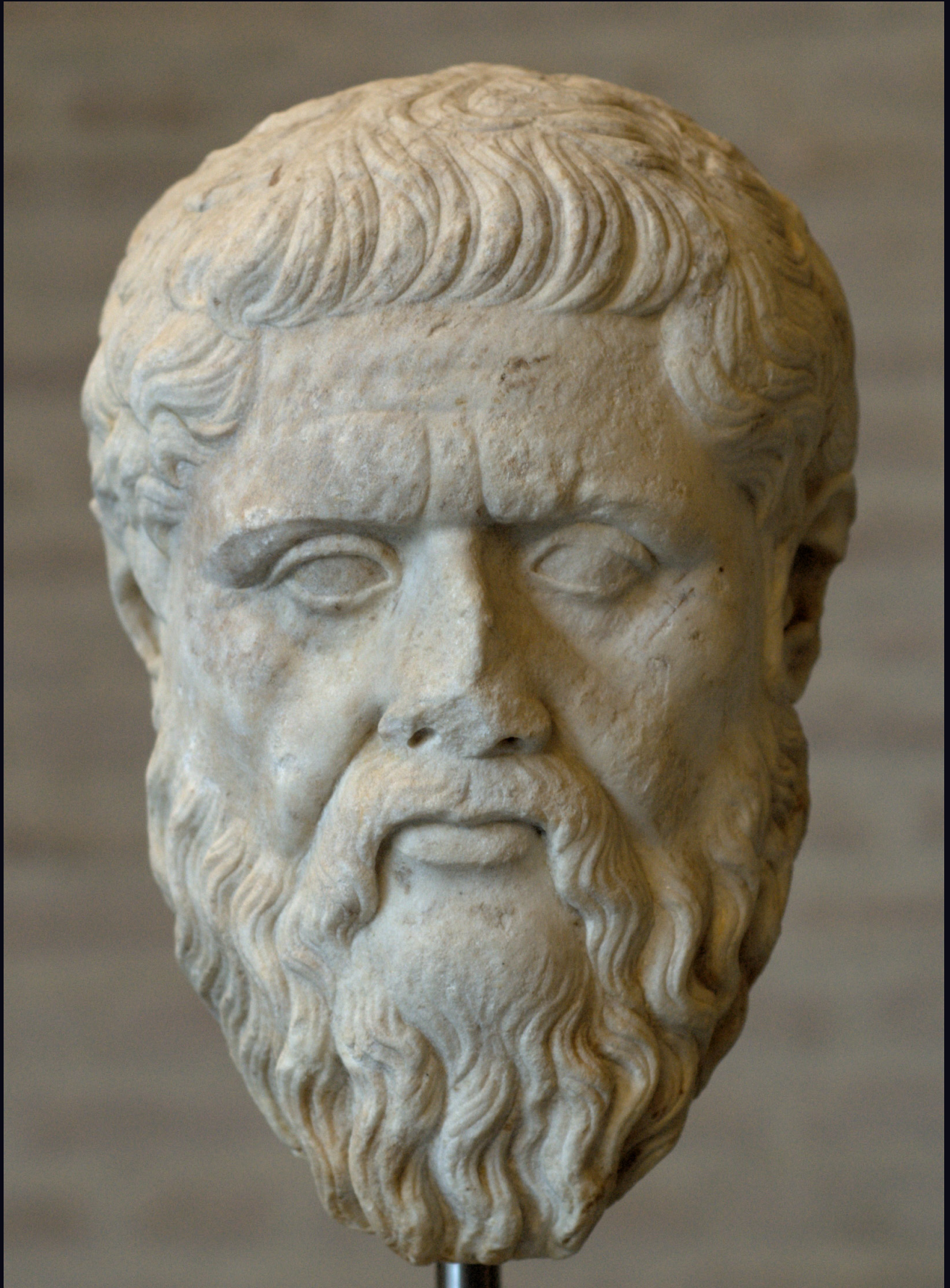


Fig. 1.7. - Busto de Platon , copia romana , Glyptothek Munich.

# 1. LA LEYENDA DEL ARTISTA

Hasta el momento presente, han sido numerosos los estudios que han tratado de exponer, desde ángulos diferentes, los rasgos diferenciadores que inciden comúnmente en la personalidad creadora y que, en su conjunto, constituyen lo que denominamos la *leyenda del artista*. El término “leyenda” es una relación de sucesos que presentan entre sí más de aspectos maravillosos que de verdaderos <sup>5</sup>. Esta definición ilustra a la perfección lo que los diferentes estudios consultados verifican: no podemos establecer una determinada tipología del ser creativo, pues cada ser humano es un mundo en sí mismo en relación con los demás, por lo que el “tipo artista” está sujeto a múltiples condicionantes personales y sociales que, en cada caso concreto, interaccionarán de manera diferente configurando una determinada personalidad creativa.

Pero, si hacemos caso a la “leyenda”, podemos encontrar ciertos rasgos comunes a la personalidad del artista que, en cierta manera, la configuran, ya que estos se han convertido en legendarios al irse construyendo a lo largo de la historia de la humanidad y por ello, actualmente, se encuentran presentes en nuestra sociedad. La “leyenda” se ha ido configurando a la par que el artista ha ido elaborando su propio “yo” creativo y su propia obra. Si preguntáramos a los individuos de hoy en día qué entienden por una “personalidad artística”, estamos seguros de que encontraríamos en sus respuestas muchos de los rasgos que apuntan los estudios analizados sobre la *leyenda del artista*. La imagen de “artista” está sujeta a unos determinados clichés que se han ido transmitiendo a lo largo de la Historia por medio de la “leyenda” y de la mitología del artista. Aún así, aunque la imagen de artista actual bebe de la leyenda, también ha experimentado transformaciones a lo largo de los años conforme a la evolución de la sociedad que han incidido en la visión actualmente tenemos de la “leyenda del artista”. La imagen que se tenía del artista en el Mundo Clásico no es la misma que aparece en la Edad Media, ni en el Renacimiento, ni en la época Romántica, ni en el mundo de la bohemia, ni por supuesto, en la época actual.

El pasado siglo XX, además de recoger la tradición “legendaria” de los siglos anteriores, aportó a la configuración de la imagen del artista los planteamientos derivados de la puesta en práctica de la teoría del psicoanálisis, de los nuevos planteamientos de la psiquiatría y del extraordinario desarrollo tecnológico.

El siglo XXI, en su etapa inicial, es hasta la fecha el último eslabón en dicha configuración que, por consiguiente, proyecta la “imagen” heredada por la tradición más próxima que tiene la sociedad presente del “artista”, y, además, destaca la práctica artística real del artista; práctica que en algunos casos coincide y en otros, no con la imagen legendaria creada a lo largo de la Historia y que se encuentra muy arraigada en la sociedad actual.

5- RAE: DRAE, 2001.



En este capítulo expondremos en primer lugar un breve recorrido histórico de los aspectos que han ido configurando la *leyenda del artista*, es decir, de lo que se ha ido entendiendo por "artista" (y su imagen) a lo largo de la Historia, para analizar, a continuación, los *temas biográficos fijos* que, según Kris y Kurz, constituyen los rasgos comunes que aparecen en las biografías de los artistas y forman parte de la propia leyenda.

Para la elaboración de este capítulo hemos utilizado como fuentes imprescindibles los siguientes libros:

1. *Nacidos bajo el signo de Saturno* <sup>6</sup>. El recorrido histórico sobre la leyenda del artista abarca desde la época clásica hasta de la Revolución Francesa;

2. *La leyenda del artista* <sup>7</sup>. Los autores exponen un recorrido histórico similar, pero, además, parten de los preceptos propios del psicoanálisis para analizar en qué consiste dicha leyenda. Como afirman los autores, es necesario: "Establecer la relación entre la leyenda sobre el artista y los rasgos invariables de la psicología humana que habían comenzado a vislumbrar los psicoanalistas" <sup>8</sup>. En este punto, creo que es necesario señalar la gran importancia que ha tenido el desarrollo de la psicología evolutiva y cognitiva para tratar de explicar y, por consiguiente, de comprender mejor los comportamientos del individuo en general, y en el caso de nuestro estudio, del individuo creativo, del artista. Si analizamos además las circunstancias de cada individuo, podemos entender mejor su comportamiento y sus reacciones ante determinadas situaciones y condicionantes: padecer una enfermedad puede llegar a condicionar tu vida.

3. *Mitos de artista, Estudio psichistórico sobre la creatividad* <sup>9</sup>. Es un estudio formulado también a partir del psicoanálisis que analiza los casos de artistas contemporáneos, siendo sumamente interesante el cuestionamiento que su autor expone en el prólogo: "¿Dónde comienza la autonomía en el autoconocimiento artístico? ¿Sigue siendo ésta un mito o se puede obtener con el análisis de los modelos de identidad? ¿Quién ha sacado provecho de los mitos de artista y qué función desempeñan éstos? ¿Es, ciñéndose a los hechos, la identidad una mentira socialmente aceptada?" <sup>10</sup> Preguntas generales y atemporales que el autor analiza en su estudio con la finalidad de esclarecer la determinación social de los modelos de identidad de los que se sirven los profesionales del arte, conscientemente o no, para la conformación de su identidad.

4. *El genio y la locura* <sup>11</sup>. El autor centra su estudio en el análisis de la tan conocida ecuación entre el genio y la locura; ecuación que, sin lugar a dudas, tiene un papel decisivo en la leyenda del artista, pues constituye uno de los puntos clave de la misma y, en cuanto a lo que concierne al presente trabajo, es de suma importancia por estar estrechamente relacionada con el tema de la enfermedad.

6- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1985.

7- Kris, E. y Kurz, O. : *La leyenda del artista*.

8- Kris, E. y Kurz, O. : *Ibidem*, p.13.

9- Neumann, E.: *Mitos de Artista*, Madrid, Tecnos, 1992.

10- *Ibidem*., p. 9.

11- Brennot, Ph: *El genio y la locura*., Barcelona, Ediciones, 1998, p. 6.

## 1.1. LA CONFIGURACIÓN DE LA LEYENDA DEL ARTISTA A LO LARGO DE LA HISTORIA

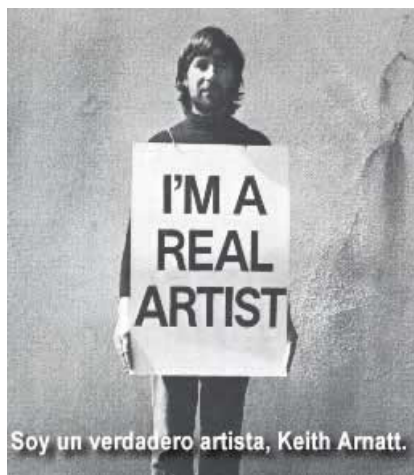


Fig. 1.1.- I'm a real artist, Keith Arnatt, 1972



Fig. 1.1 a) - Firma de Salvador Dalí

En primer lugar, hay que señalar que, en todos los estudios mencionados, se alude a las biografías (de los artistas) como factor importante y decisivo en la configuración de la leyenda del artista. Como afirman Ernst Kris y Otto Kurz: "Nuestra principal fuente es cómo juzgaron sus contemporáneos y la posteridad al artista -su biografía en el propio sentido de la palabra. El núcleo de esto es la leyenda sobre el artista"<sup>12</sup>. Afirmación que explican de la siguiente manera: "Nuestra teoría es que a partir del momento en el que el artista aparece en los documentos históricos, algunas nociones estereotipadas fueron relacionadas con su obra y su persona (prejuicios que no han perdido nunca su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista)"<sup>13</sup>.

Rudolf y Margot Wittkower plantean incluso una revisión histórica de la literatura biográfica desde la antigüedad, para explicar el proceso mediante el cual el artista pasó a erigirse como tal en la sociedad y afirman que: "No fue hasta finales del S IV a. C. cuando el historiador Duris de Samos escribió sus libros sobre las Vidas de pintores y escultores. Esta obra inauguró la literatura biográfica sobre el "artista" y demostró, por primera vez, una cierta curiosidad hacia su personalidad y conducta"<sup>14</sup>.

Así pues, los orígenes de la configuración de la leyenda del artista se establecen a partir de la aparición de las biografías de los artistas, como testimonio de la evolución de un proceso mediante el cual el creador de una obra pasó a desligar su trabajo tanto de la función religiosa, como de la mera función artesanal. Además de tener en cuenta la propia postura personal del individuo creativo para sí mismo como elemento importante en la configuración de la leyenda del artista, hay que destacar la gran relevancia que tiene la postura de la sociedad hacia el propio artista en la formación de dicha leyenda, pues esta postura implica una determinada atención y valoración del artista por parte de la sociedad. Por lo tanto, en la formación de la leyenda del artista es de suma importancia conocer cómo juzgaron sus contemporáneos y la posteridad al artista a través de sus biografías y cómo se repiten ciertos prejuicios acerca de los artistas en todos los relatos que tienen un origen común y que, por consiguiente, se detectan desde el comienzo de la historiografía<sup>15</sup>.

Si los contemporáneos del artista no hubiesen tenido en cuenta la relación entre una obra de arte y el nombre de su creador, el "hombre artista", el artista hubiese seguido trabajando en la sombra sin posibilidad alguna de manifestarse, de erigirse a sí mismo como

12- Kris, E. Y Kurz, O: *Op. cit.*, p. 22.

13- Kris, E. Y Kurz, O: *Op. cit.*, p. 23.

14- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 15.

15- Es de destacar la visión que, al respecto, dicta el Renacimiento con la exaltación del individuo creador





Fig. 1.2. - El urinario con la firma de Duchamp, 1917

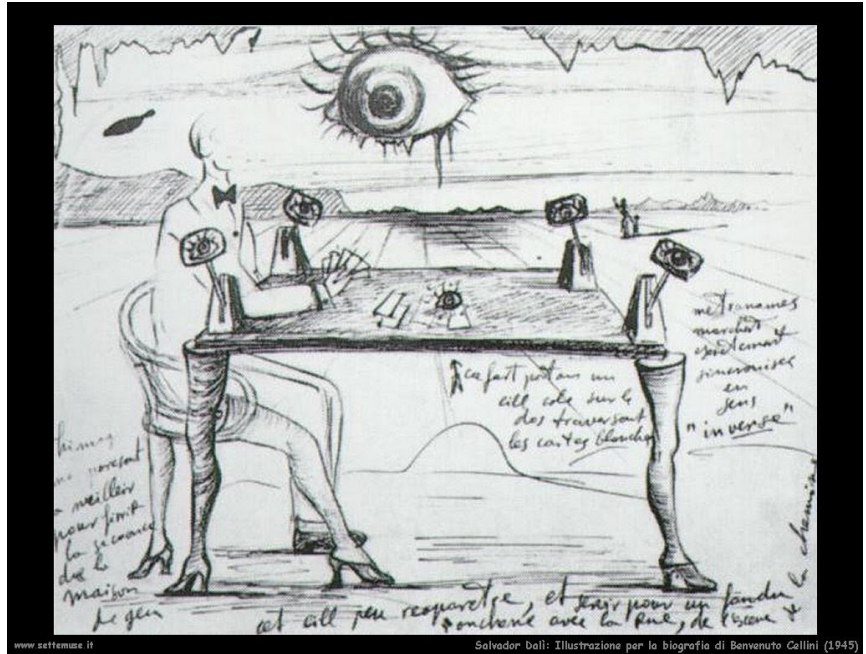


Fig. 1.4.- Boceto de Salvador Dalí para la película de Hitchcock Spellbound.

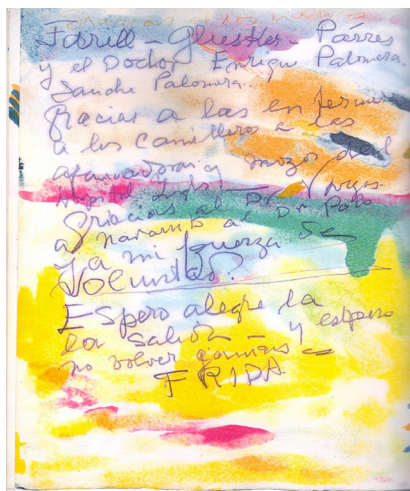


Fig. 1.3.- Página del diario de Frida Kahlo con su firma.

tal, como artista reconocido y admirado. La imagen del artista viene determinada en el grupo social por un conjunto de características diferenciadoras que lo delimitan y lo diferencian entre los diferentes grupos que componen la estructura social a lo largo de los siglos. Como afirman Rudolf y Margot Wittkower: "Lo que emerge es un patrón válido para todas las relaciones humanas: Se compone de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de creencias deseadas y experiencias, que determinaron, y todavía determinan, la imagen del artista"<sup>16</sup>.

Así pues, las biografías son el punto de partida fundamental en la configuración de la leyenda del artista, pero hay que tener en cuenta lo que afirma Neumann sobre el grado de veracidad de muchas bibliografías: "Sin más, el antiguo material histórico genera una serie de anécdotas superficiales acerca de lo más llamativo, lo particular y las capacidades singulares de los hombres famosos, lo que ya en su época dio lugar a incorrectas interpretaciones, toda vez que en ellas se comprobaron estructuras míticas y repetitivas que hicieron decrecer el contenido de verdad del antiguo arte biográfico"<sup>17</sup>. También los autores Kris y Kurz parten de la base de que en las biografías hay una gran carga anecdótica, la anécdota como fuente para escribir la historia; tal y como dijo Nietzsche se podría resumir el carácter de cualquier personalidad histórica con la ayuda de tres anécdotas. Estos autores afirman que: "[...] La anécdota puede ser considerada como "célula base" de la biografía". Si esto es claramente válido para las biografías en general, es particularmente auténtico y probado históricamente en el caso de las biografías de artistas. Por lo tanto, de la anécdota se pueden concluir temas biográficos fijos, y éstos, a su vez, conforman la leyenda del artista"<sup>18</sup>.

16- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 18.

17- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 154.

18- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 28.

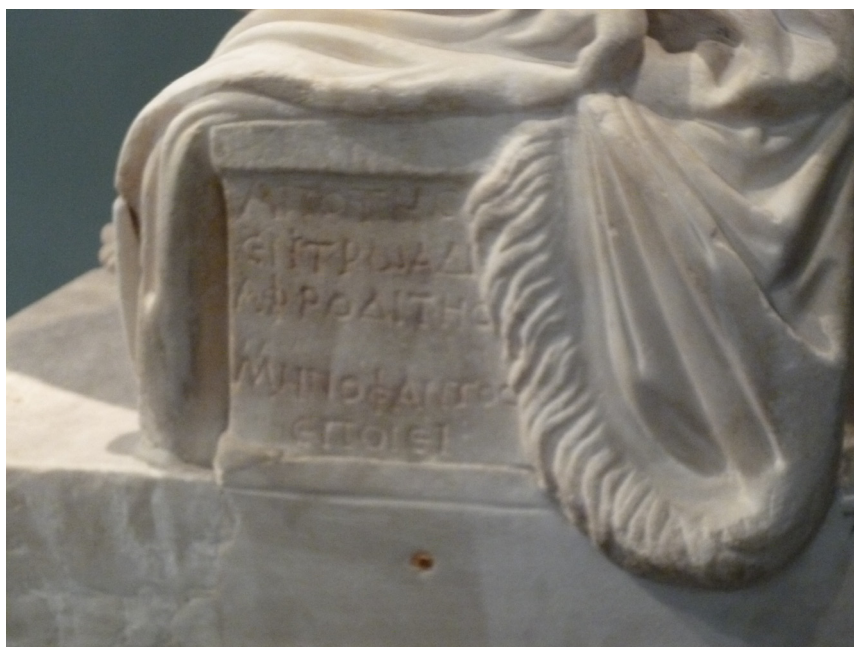


Fig. 1.5.- Afrodita hecha por Menofanto, detalle de la inscripción. S. I a.C. Museo nacional Romano

### 1.1.1. La Época Griega

En Grecia hubo una extraña dicotomía entre un proceso de individualización de los artistas, que ocurrió, relativamente, en poco tiempo, y la casi total indiferencia del público. Ya en el siglo VI antes de Cristo, durante el periodo arcaico, aparecen firmas de artistas en estatuas y vasos. Sin duda es el orgullo ante una obra afortunada o el deseo del artista de escribir su nombre para el reconocimiento de sus contemporáneos y la permanencia en la posteridad. No podemos dudar de que estos maestros afirmasen que la obra de arte era distinta de cualquier otro tipo de artesanía. Sin duda alguna, esta creencia en la unicidad de la creación artística les impulsaba a firmar sus obras.

El siglo V antes de Cristo, el periodo clásico del arte griego, dio lugar a una bibliografía diversificada de temas artísticos escritos por artistas. Comenzó con la famosa obra de Policleto, titulada *Canon* (desgraciadamente ninguno de estos tratados ha llegado hasta nosotros), y, aunque algunos pudieron haber sido una especie de manuales técnicos, existen razones para pensar que la mayoría de ellos demostraba el intento del artista de ver el arte como una profesión intelectual, al contrario de la antigua tradición según la cual el arte era una artesanía más entre otras muchas. Plinio (23-79 p. C), cuya *Historia naturalis* contiene la mayoría de los datos que tenemos sobre los artistas griegos, nos informa: "La pintura era la primera materia que se enseñaba a los niños nacidos libres, y este arte era aceptado como un paso preliminar hacia una educación liberal"<sup>19</sup>:

19- Plinio, XXXV, 76; Sellers, 119.

[...] Los artistas cambiaron su modo de vivir. Querían asemejarse a los señores en cuanto a su vestimenta y porte, y negaban que la parte manual de su trabajo fuera laboriosa<sup>20</sup>.

Pese a lo extendida y difundida que está la creencia, no es en el Siglo de Oro de Pericles en donde se origina y se articula la leyenda del artista. Así, tanto Sócrates como Platón exponían y defendían un concepto muy peyorativo del artista plástico; la doctrina platónica del «entusiasmo» — entendida en su sentido etimológico de inspiración divina— afectaba a los músicos y poetas, pero no a los artistas. Hay razones muy poderosas de carácter social que explican este hecho histórico: el trabajo manual en Grecia corría a cargo de los esclavos principalmente. El pintor y el escultor son artífices que viven del trabajo de sus manos. Tal y como afirma Wittkower: “Tanto Platón como Aristóteles asignaban a las artes visuales un lugar muy por debajo de la música y la poesía. Para los griegos, a partir de Homero y de Hesiodo, la inspiración estaba reservada a los poetas y a los músicos. La doctrina platónica del entusiasmo divino admitía a estos pero no a los artistas. Estos últimos realizaban meras imitaciones del mundo físico que, a su vez, es sólo una imagen del universo espiritual, divino e intangible”<sup>21</sup>.

De los dos tipos de poesía, el que se adecuaba a las funciones proféticas y sagradas a través de la “manía”, y el entusiasmo descritos en el Fedro y el que correspondía con la versificación dispuesta a reproducir los efectos fenoménicos de lo real visible, como hacían los pintores, Platón sólo acepta el primero. Y con la condena de los pintores en la República en realidad está degradando a los poetas que andaban persiguiendo resultados tan ilusionistas como los artistas que, en aquel momento crítico, habían decidido seguir las técnicas de representación teatral de Apolodoro el Esquígrafo, a base de ilusiones ópticas (Zeuxis o Parrasio)<sup>22</sup>.

Según el concepto platónico, el arte sólo podía proporcionar un reflejo lejano del verdadero ser, una falsa imitación, el arte no tenía una áurea de autenticidad, no podía reproducir la vida en sí misma, pues era considerado una mera copia, una imitación. Según Platón, “[...] hay tres tipos de maestros de obras, a saber: Dios como creador de una idea, el artesano como ejecutor de esa idea y, en tercer lugar, el artista como imitador de la apariencia. De ello se sigue que en Platón no hay superioridad alguna en la consideración de la profesión artística con respecto a los estatus de esclavo y de artesano”<sup>23</sup>.

El poeta era un “instrumento de la deidad”, agraciado con una auténtica inspiración y dotado de entusiasmo. Por lo tanto, la idea de la posesión divina del poeta surgió de las prácticas religiosas; “[...] es el resultado de la creencia de que las predicciones y augurios de las sacerdotisas y las profetisas se llevan a cabo por “locura divina”<sup>24</sup>.

Para los antiguos griegos, un artista -lo eran por igual un pintor, un guarnicionero o un herrador de caballos- era lo que hoy entendemos un artesano, alguien que practicaba con cierta destreza un oficio, aunque

20- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, pp. 14-15.

21- *Ibidem*, p. 16.

22- VVAA (Ruiz, Enrique, coord.): *El oficio del artista*, p. 20.

23- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 23.

24- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 51.



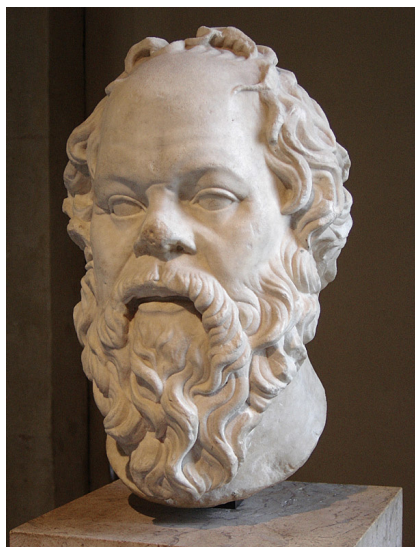


Fig. 1.6. - Retrato de Sócrates, copia romana del S. I en mármol de la estatua original realizada por Lysippos en bronce, Museo del Louvre, París.



Fig. 1.8.- Busto de Aristóteles copia romana de la griega original en bronce realizada por Lysippos en 330 a. C.

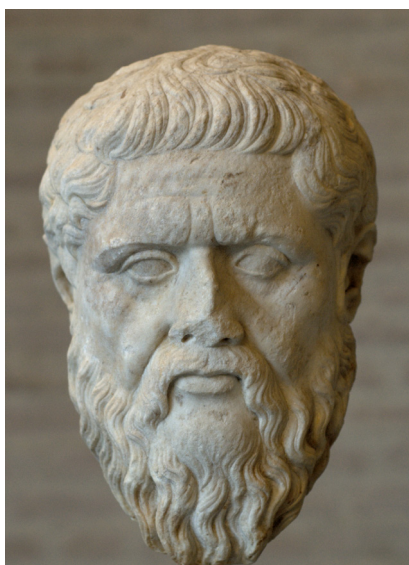


Fig. 1.7.- Busto de Platón, copia romana de la herma griega del s. IV a.C., Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague

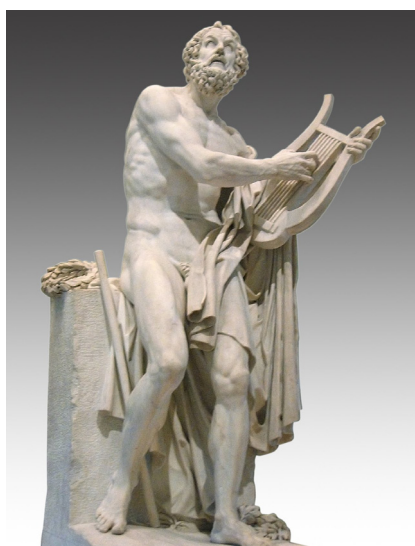


Fig. 1.9.- Homero, escultura de Philippe Laurent Roland, 1812, Museo del Louvre.



Fig. 1.10.- Busto de Sófocles de la colección Farnesio (ahora en Nápoles), Museo Pushkin, Moscú.



Fig. 1.11.- Deméter y Triptolemos, detalle, cerámica figuras rojas, periodo clásico, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Alemania

no había inventado las normas ni las ponía en duda, alguien hábil en la techné (la ejecución de un resultado correcto) que implicaba una renuncia a la creatividad como innovación. Por ello, quizás, los artistas se distinguían de los filósofos y, más que nada, de los poetas, en tanto que la poesía sí aparecía radicalmente separada de las artes como fenómeno que consagraba al poeta, al verse favorecido por las musas, en alguien de cualidades proféticas, espirituales y sagradas<sup>25</sup>.

Estas consideraciones sobre el artista empiezan a cambiar cuando Alejandro Magno se convierte en el primer gran mecenas y, por tanto, protector de Apeles.

Además, la influencia de la filosofía estoica, por su interés en la subjetividad, va a permitir apreciar la obra de arte en lo que tiene de creación individual. La cultura helenística atribuye "inspiración" al artista y nos lega la primera obra de Historia del arte en las Vidas de pintores y escultores de Duris de Samos (S IV a.C.)<sup>26</sup>. Su obra, pese a su concepto de la historia, inauguró la literatura biográfica sobre artistas y demostró, por primera vez, una cierta curiosidad hacia la persona y conducta del artista. A falta de otros datos, los autores posteriores se apoyaron en él y contribuyeron a su difusión a la par que a tener en cuenta sus consideraciones estéticas y artísticas. Sin embargo, no se desarrollaron ni una literatura crítica ni una Historia del arte con una base amplia en la Antigüedad<sup>27</sup>.

25- VVAA (Ruiz, Enrique, coord.): *El oficio del artista*, p. 19.

26- Sellers, XVI y ss; Kalkmann, 1898, p.144 y ss. Una cuidadosa reconstrucción filológica ha demostrado que Duris fue atraído por anécdotas que él realizaba con su viva imaginación.

27- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 15.





Fig. 1.12.- Apeles hace callar a Alejandro Magno, grabado de Salvator Rosa (h. 1661).



Fig. 1.11 a). - Misterios eleusinos. Deméter y Perséfone, y un candidato al rito de iniciación orientado a producir la experiencia extática de muerte y resurrección.

Así lo corroboran Kris y Kurz: “[...] Sólo a principios del S IV a. C. comenzó a cambiar sensiblemente la estimación de pintores y escultores, viéndose claramente cuándo los artistas son protagonistas de las biografías. Nos muestran al artista en el pináculo de su reciente fama, frecuentemente en muy íntimo contacto con príncipes y gobernantes. El que la fama de un artista pueda sobrevivir a cualquiera de sus obras es una asombrosa prueba de la poderosa influencia de las biografías de artistas griegos”<sup>28</sup>. Como también señalan estos autores, esta nueva consideración del artista tiene mucho que ver con otra concepción del arte que simultáneamente tuvo lugar ya en la época griega que se corresponde con la idea de que: “La obra de arte es superior a la naturaleza porque corrige los defectos de las obras individuales de esta, a la que compara con una imagen de la belleza recién creada e independiente”<sup>29</sup>.

También creemos interesante señalar que en la época Griega, a diferencia de la época Renacentista, no existió ningún interés por parte del público hacia la obra artística y la personalidad del artista. La explicación del silencio de sus contemporáneos presenta, según nuestra opinión, una vertiente social y una filosófica<sup>30</sup>.

La vertiente filosófica viene dada por el punto de vista tradicional de la doctrina platónica del entusiasmo, “la inspiración”, en donde no había cabida para los artistas, sí la había, en cambio, para los poetas y para los músicos; ni Platón ni Aristóteles incluían en ella a las artes visuales.

28- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 49. “La imagen del artista reflejada en las biografías griegas debe considerarse como un logro de la cultura griega”.

29- *Ibidem*, p. 51.

30- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 16. “El trabajo manual en Grecia, corría principalmente a cargo de los esclavos; y los pintores y escultores apenas eran mejor considerados que los esclavos puesto que [...] trabajaban para ganar dinero, [...] en alguna ocasión parece que los artistas intentaron superar este prejuicio social trabajando sin retribución”.

Aristóteles, con propiedad, podemos decir que no ideó propiamente una teoría del arte, a pesar de que su teoría poética ha tenido una gran importancia y una extraordinaria resonancia hasta nuestros días. El mismo Aristóteles aprobaba la enseñanza del arte en las escuelas, y el dibujo, incluso el modelado, eran considerados como una diversión aceptable para los “diletantes”.

Aunque parece, según la investigación al respecto, que, en una fecha relativamente tardía, los artistas adquirieron la consideración de individualidades creativas cara al público, hay que tener en cuenta al respecto puntos de vista enfrentados. En primer lugar, coexistiendo con el proceso de emancipación, sobrevivía la tendencia de juzgar a los artistas de acuerdo con la tradición platónica y, por tanto, en el Mundo Antiguo nunca se llegó a superar del todo el estigma del artista asociado a las artes visuales. En segundo lugar, cuanto más se avanza en el tiempo (prácticamente hasta nuestros días) tanto más aumenta el interés del público, de los coleccionistas y escritores hacia los artistas de la época clásica griega<sup>31</sup>.

Como es fácilmente deducible, el arte en la Grecia Clásica ya tiene un sentido de transcendencia, ya es considerado al margen de la realidad. El arte, aunque parta o tenga en cuenta la realidad, supera la realidad. Podemos afirmar que la imagen del artista plástico nace en esta época, su consideración como tal es de esta época, pues, aunque ya desde la época prehistórica se había ido desarrollando el arte —siempre, como es lógico, ajustado a los patrones de la propia historia del Hombre, de la propia historia de la Humanidad—, la “figura” del artista (y, por tanto su consideración dentro de la sociedad de su tiempo) no llegó a tener una transcendencia tal y como la que empieza a adquirir a partir de la griega clásica.

Dos han sido las ocasiones en la historia del Mundo Occidental en las que hemos advertido el hecho de que los artistas que se dedicaban a las artes visuales, a las llamadas artes plásticas, fueran elevados, desde el rango de meros artesanos, al nivel de artistas inspirados, de artistas creativos, de artistas capaces de trascender la propia realidad y, por tanto, de “crear” una obra de arte: por vez primera ocurre en la Grecia del siglo IV, y de nuevo en Italia, en el siglo XV<sup>32</sup>, en el renacimiento.

### 1.1.2 La Época Romana

En el mundo romano, la valoración social del artista no corrió mucha mejor suerte que en tiempos precedentes. Permanecía con cierto vigor la tradición platónica, y cierto es que en el mundo clásico nunca se llegó a superar socialmente el estigma del “artesano” que vende un trabajo cuya valoración viene a ser esencialmente técnica. Según Plutarco, ningún joven de buena familia querría ser un Fidias o un Policeto por mucho que admirase su arte<sup>33</sup>.

Roma culturalmente continúa con la herencia griega en cuanto a la consideración del poeta como transmisor de los designios de los dioses,

31- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 17.

32- *Ibíd.*, p. 13.

33- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 19. “A pesar de las conquistas de los artistas a lo largo de muchos siglos [...], Roma nunca admitió a las artes visuales en la órbita de las artes liberales, es decir, en el cuerpo de conocimientos teóricos que debería saber un hombre libre”





Fig. 1.12 b). - La poetisa de Pompeya.  
Fresco de Pompeya. S.I



Fig. 1.12 a). - Las tres gracias. Fresco de Pompeya. S.I



Fig. 1.13. - Nerón y Séneca (después de la restauración). Eduardo Barrón. Vaciado a molde, escayola, 135 x 260 x 148 cm. 1904. Madrid, Museo Nacional del Prado

el poeta ligado al culto religioso, pues sólo él es capaz de poner voz a las palabras que los propios dioses le transmiten. El poeta al servicio de los dioses, en el polo opuesto al artista-artesano, cuya única función es la de realizar obras materiales, obras imbricadas en una determinada técnica.

Séneca (Epistulae 88, 18) decía: "Se adoran las imágenes de los dioses, se les reza y se les hacen sacrificios, pero se desprecia a los escultores que las han hecho". Consecuentemente, sólo podían considerar la *techné* como una actividad guiada por reglas aprendidas y racionales, lo que no reportaba merecer ninguna alabanza personal. La revalorización del sujeto transcendente y creador, y con ello al artista, sólo podía ser obtenida con la equiparación con la ciencia o con los mitos de creación de los poetas, de los dedicados por sugerencia divina al oficio de escribir. Su utilización siempre era también una lucha por la mejora del "status" social. Por eso, en el siglo VI se pudo inmortalizar, en un autorretrato de bronce, Teodoro, el escultor, maestro de obras y gemólogo, porque había demostrado cualidades literarias en un tratado sobre arquitectura.

En lo relativo a esta conexión entre arte y ciencia, Pánfila entendió la pintura como un arte libre y no propio de esclavos, pues no podía prescindir de la matemática como fundamento de la pintura. De esta argumentación se sirvieron los teóricos del Renacimiento italiano para una valoración de las artes plásticas<sup>34</sup>.

34- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 19.





Fig. 1.13 a).- Busto de Nerón que formaba parte de una estatua de unos 2.40 m de altura realizada después del 64 a. C, Glipoteca de Múnich, Alemania.



Fig. 1.14.- Estatua de Adriano con los atributos de Marte

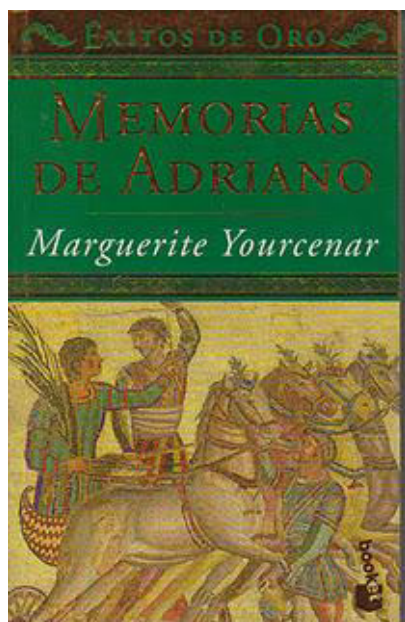


Fig. 1.15.- Memorias de Adriano (Mémoires d'Hadrien) Marguerite Yourcenar, 1951

Sin embargo, aunque las expectativas de valoración social para muchos artistas fueron negativas en el mundo romano, no podemos dudar de que estos maestros considerasen sus obras como algo diferente a otros tipos de artesanía, tenían conciencia, sin duda, de que estaban desarrollando algo distinto. La presencia de firmas de autores en estatuas y vasos y demás medios de expresión artística explica una determinada creencia en lo que podríamos denominar la unicidad de la creación artística.

Los hombres de letras de la sociedad romana esperaban de la idea religiosa de la inspiración una proyección hacia el prestigio social y, de esta manera, un ascenso hacia la abundancia material. Con la muy de moda estilización de la imago mítica del artista profeta, sacerdote y vidente, que exigía un estatuto de excepcionalidad, se establecen determinados atributos estéticos por la carencia de una auténtica vivencia religiosa<sup>35</sup>.

Desde Nerón se empieza a instruir a los emperadores en las virtudes (y conocimiento) de la pintura y de la escultura, y así en la personalidad de Adriano, confluye la identidad de emperador, de pintor, de escultor y de poeta. Los emperadores de dicha época debían estar bien versados en todas las ramas del saber (era una cualidad más que adornaba la imagen del emperador), y las artes visuales tenían cabida en ellas. Adriano no fue el único Emperador que asumió dicha imagen, también Nerón y Marco Aurelio, según la tradición, se dedicaron a las artes de la pintura y de la escultura.

35- *Ibidem*, p. 15.



Fig. 1.16.- Busto de Antínoo copia del original de la Villa Adriana, en Tívoli. Actualmente en el Louvre. Mármol S. XVIII



Fig. 1.17.- Estatua original de Marco Aurelio. Museos Capitolinos. Roma, Italia



Fig. 1.18.- Copia de la escultura original de Marco Aurelio, Roma, Plaza Capitolio

En la época de Calístrato, a principios del siglo IV después de Cristo, los artistas acceden finalmente a la teoría del entusiasmo de los poetas, a la transcendencia, a ser un partícipe, en cierta manera, del estado teórico de los dioses, “[...] no sólo la lengua del poeta está bajo la influencia divina, sino también las manos de los artistas. De las que se apodera el espíritu de Dios y la fascinación sagrada que profetizan obras” (cf. Ziesel, 1926, 33 ss.; Overbeck, 1959, 2038 ss.)<sup>36</sup>.

Es importante, por cierto, resaltar que hubo una verdadera valoración del arte en todas sus facetas en la sociedad imperial romana, ya que, en dicha sociedad, se alcanzó un cultivo de las artes que llegó a un extraordinario refinamiento social, a una vida de relación social entre la élite basada en el conocimiento filosófico y en la virtualidad artística, impensable sin la presencia del arte en sus diferentes facetas (mosaicos, escultura, pintura...).

Con la decadencia y la destrucción del Imperio Romano desaparecen paulatinamente el interés por el arte y su consideración artística ya que la “nueva sociedad” que se ha instalado en lo que fue el Imperio, que, por supuesto, ha impuesto sus reglas de convivencia y sus propios valores culturales, no está educada para valorar y aceptar el legado helenístico que el propio Imperio había hecho suyo por lo que la “imago” del artista que Roma había equiparado a la de los poetas deja de tener vigencia, y el artista plástico es de nuevo rebajado al modesto rango de artífice y artesano<sup>37</sup>.

36- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 20.

37- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 19.



Fig. 1.20.- Representación medieval del demonio, daemon o daimon

### 1.1.3. La Edad Media



Fig. 1.19.- Miniatura medieval que representa a Platón, Séneca y Aristóteles

Al pasar históricamente de la época Clásica a la Edad Media, la investigación de vanguardia coincide en afirmar que, aunque no se perdió del todo entre la sociedad cultivada la imagen del artista configurada y acrecentada en la tradición helenística, la ausencia de biografías como la tradición había transmitido y de obras artísticas firmadas son una muestra, más que fundamentada, de que estamos ante una época sin individualidades reseñables.

Las artes liberales siguieron siendo la piedra angular de la educación cristiana en el mundo que se consideraba heredero del Imperio Romano, si bien dicha educación se iba reduciendo al entorno de los cenobios y a las Cortes. Ello implicó, por consiguiente, la exclusión de las denominadas artes visuales de la esfera de la educación superior de la sociedad durante el largo período histórico de la Edad Media. La cultura helenística, como ya hemos apuntado, pierde su impronta en el nuevo tejido social y la caracterización y valoración del "arte" (y, por supuesto, del artista) dejan de tener la presencia que otrora tuvieran en la educación. Es una nueva sociedad que aporta una visión diferente del mundo, a la vez que una valoración del arte sustancialmente no equiparable al período helenístico. El artista es un artesano más<sup>38</sup>.

38- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 19.





Fig. 1.21.- Capitel románico que representa a una Arpía, animal traicionero y tentador que atrae a los humanos hacia el pecado. Se representa con cabeza de mujer o de hombre, cuerpo de ave y cola de reptil.



Fig. 1.22.- Capitel románico que representa al dragón infernal devorando a un humano. Iglesia de San Quirce, Segovia.

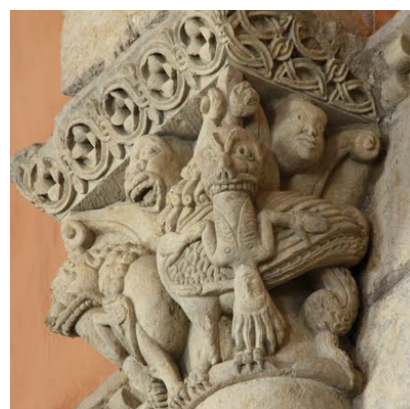


Fig. 1.23.- Capitel románico que representa "El Bien triunfando sobre el Mal". Iglesia de San Miguel de Fuentidueña, Segovia



Fig. 1.24.- Gremios y artesanos. Fabricante de dedales

La Edad Media, sobre todo bajo la influencia del cristianismo, ocultó la individualidad del artista (el artista como creador, como configurador de ideas nuevas), y, por lo tanto, no valoró —mejor dicho, restringió conceptualmente— la transcendencia del arte en sí mismo. La Edad Media, como apunta la totalidad de la investigación al respecto, impulsó un arte didáctico, con una marcada finalidad de enseñanza sobre todo en la sociedad cristiana, con la idea expresa de que el arte es un canal fundamental que sirve para instruir a una sociedad en su mayoría iletrada y, por consiguiente, la función del artista era vista, desde la globalidad del proceso, como otro elemento más dentro de la función general del arte que no es otro que el de la enseñanza de los temas relevantes del cristianismo<sup>39</sup>.

Para Neumann la ocultación de lo "individual" del artista (de lo transcendente) en el período que estamos analizando se trata, en gran parte, en la transmisión de una "nueva" leyenda basada principalmente en una visión moderna: "[...] Allá donde no hay nombres, tampoco hay personalidad alguna..." La falta (o mejor dicho, la ausencia) de nombres no debe confundirse con el anonimato total o con la subvaloración por toda la sociedad de la personalidad del artista<sup>40</sup>.

Lo que es bien cierto y conocido de todos, ya que la historiografía en este punto es unánime en su valoración, es que, en el siglo XIV y primera mitad del siglo XV, la labor artística se encontraba agrupada (y arropada) en "gremios" que normalmente dificultaban que un artista hiciera valer su propia personalidad (a no ser que se tratara de un gran maestro reconocido por todos), pues los gremios tendían a una función igualatoria a la que los artistas tenían que estar sometidos. El artista suele ser un "artesano desconocido", que pertenece a un gremio, que domina, por consiguiente, ciertas habilidades técnicas que son las que le permiten pertenecer a dicho gremio. No suele firmar

39- *Ibidem*, p. 104: "Es más, en cuanto al concepto aristotélico de "melancolía", referido a la personalidad del ser humano como diferente en el sentido artístico, en la Edad Media se vio en él un desorden principalmente físico, aunque su origen fuera mental. La Iglesia lo condenó por acercarse a la acidia (*acedia*, *apatía* o *desánimo*). El concepto aristotélico no entra en consideración social y cultural hasta finales del siglo XV".

40- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 20.



Fig. 1.25.- Ilustración que representa al gremio de impresores

sus obras (salvo que se trate de un gran maestro) y estas tampoco suelen pertenecer a un "espectador" concreto sino a un estamento social, básicamente la nobleza y la Iglesia <sup>41</sup>.

El término *techné*, heredado de los griegos, que no se corresponde del todo con nuestro término de "técnica" y que no prescindía del factor "conocimiento", fue el que los latinos tradujeron como *ars*, legándolo a la Edad Media como el término "arte" (que ha llegado hasta nuestros días), aunque de significado bien distinto del actual. La *techné* era, por tanto, un hacer, una destreza, por ejemplo, en la práctica derivada del conocimiento de las leyes<sup>42</sup>.

El pensamiento medieval, el concepto vital medieval referido a lo que hoy podríamos llamar foco cultural, no prestó atención específica alguna a lo que hoy denominamos "artistas plásticos" como individuos, como individualidad creativa, porque estaba interesado en distinguir lo propio —lo específico— del *ars* de lo propio de la caracterización de la *prudentia*; el *ars* era la recta razón de lo que se debe hacer en el sentido de "fabricar" (*factibilium*) y la *prudentia* la recta razón de lo que se puede "hacer" en el sentido ético (*agibilium*); les interesaba sobremanera discriminar el "hacer" técnico del "obrar" moral. A saber, discernían lo hecho de la acción<sup>43</sup>.

41- Romo, M.: *Teorías implícitas y creatividad artística*, p. 129: "En la alta edad media, tras un extenso período de regresión, nos volvemos a encontrar con firmas. Ello desmorona otro tópico: el del artesano medieval satisfecho de ser un miembro anónimo de su gremio que se dedica a su trabajo sólo para glorificar a Dios. Poco a poco la individualidad se va a ir imponiendo. A partir de Ghiberti —que fue encarcelado por negarse a pagar las cuotas del gremio— y Brunelleschi se crea un tipo de artista completamente diferente del antiguo artesano es consciente de sus facultades intelectuales y creativas".

42- VVAA (Ruiz, Enrique, coord.): *El oficio del artista*, p. 18.

43- *Ibidem*, p. 42.





Fig. 1.26.- Artesano trabajando en un gremio



Fig. 1.28.- Platón y Aristóteles, Luca della Robbia, Panel de mármol del lado norte del campanario, base inferior. Museo dell' Opera del Duomo, S. XV



Fig. 1.29.- Ilustración de un albañil de Boloña

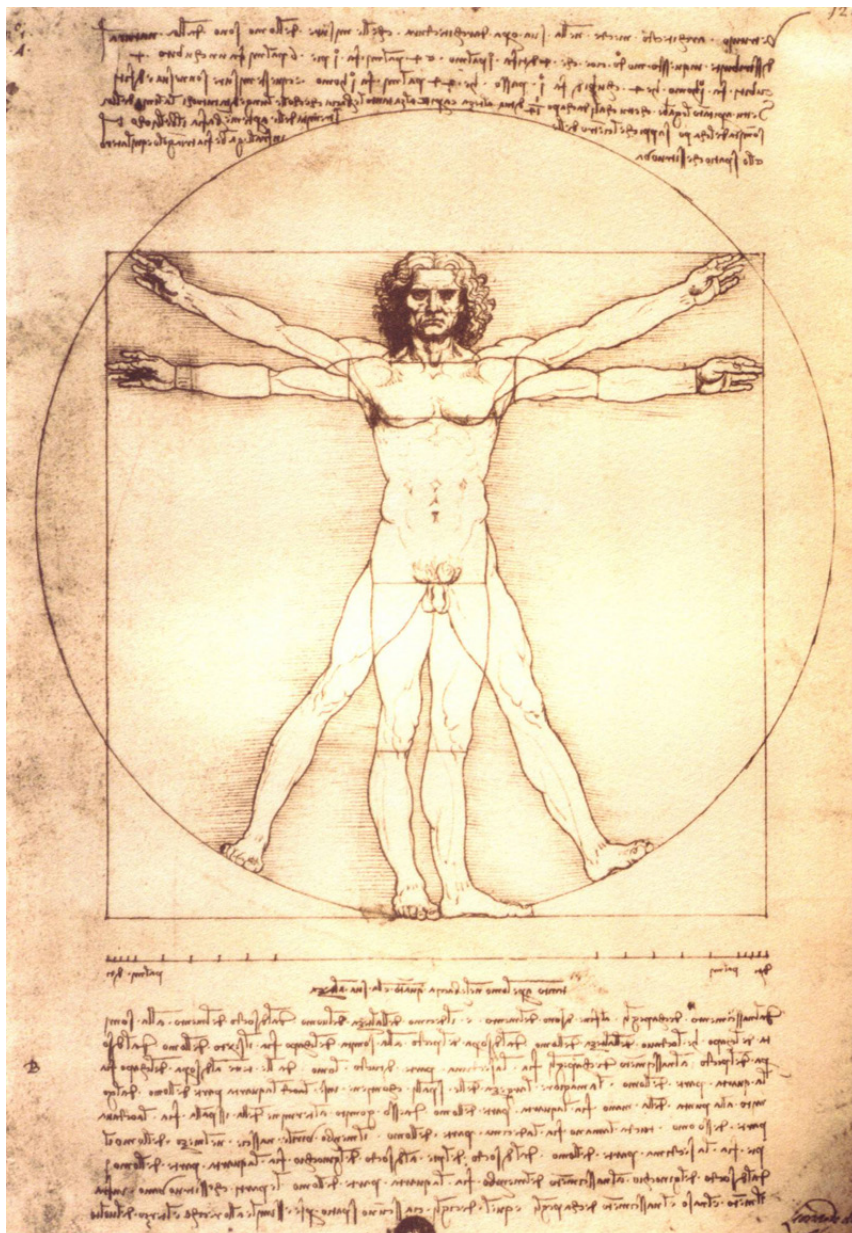


Fig. 1.27.- El hombre de Vitrubio, Leonardo da Vinci realizado alrededor del año 1490 en uno de sus diarios.

#### 1.1.4. El Renacimiento

La paulatina necesidad de liberarse del brazo protector del "gremio" da lugar en el Renacimiento a un prototipo de artista que se niega sistemáticamente a aceptar las convenciones sociales heredadas; por pertenecer y sentirse como miembro de una clase propia, quiere poder ser independiente y capaz por sí solo de realizarse como artista. Dicha actitud será el embrión de lo que, con el correr del tiempo, se conocerá con el sintagma de «artista bohemio». En el Renacimiento se perfila nítidamente un prototipo de artista intelectual, reflexivo, autoconsciente, conocedor de las ciencias, que aparece plenamente imbuido del "humanismo" que inunda con fuerza el pensamiento de su época.





Fig. 1.30.- Platón y Aristóteles en La Escuela de Atenas, de Rafael Sanzio, pintada entre 1510 y 1512 como parte de una comisión para decorar con frescos las habitaciones que hoy en día son conocidas como las estancias de Rafael, ubicadas en el Vaticano.

Todos los estudios, dedicados al Humanismo y al Arte, señalan al "Renacimiento" como la época en la que el "artista" resurge como ser individual, como ser creador, como ser capaz de autoestima, como ser capaz de ser recordado por la posteridad, al pasar de nuevo a ser el protagonista de sus obras y de las biografías que las immortalizan junto al autor. Estos testimonios biografiados no son más que el fiel reflejo de una actitud social y cultural: la nueva valoración del individuo creativo.

Los artistas quieren alejarse de lo inmediato, de lo próximo, de aquello que entendían cercenaba su quehacer artístico y vuelven su mirada hacia el mundo clásico, tomándolo como icono preferente, por lo que todo lo proveniente de dicha tradición cultural es considerado como ejemplo que hay que imitar, y, por consiguiente, las biografías existentes de artistas clásicos cobran una importancia relevante<sup>44</sup>.

Wittkower coincide en señalar, con el resto de los historiadores del período que nos ocupa, que los escritos biográficos de artistas del siglo XV reavivaron un género literario que había florecido modestamente en la Antigüedad clásica. En el estudio que comentamos hace una enumeración de los mismos destacando las Vidas de Vasari, fechadas en 1550, que el autor considera "la piedra angular de la literatura sobre la historia de arte"<sup>45</sup>.

44- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 49: "En el Renacimiento el significado de tales anécdotas influyó en la conducta: el prestigio de su origen clásico las convirtió en ejemplos y acrecentó su fuerza. A ellas debió el artista el ser consciente de su propia obra".

45- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 24.

Vasari, siguiendo una tradición basada en los nombres propios y en las escuelas doctrinales al estilo de las filosóficas griegas, propondrá ya en el siglo XVI una Historia del arte centrada en las vidas de los artistas, en la dualidad vida y obra.

Nos parece interesante destacar entre los escritos, apuntados por Vasari, el de Lorenzo Ghiberti, ya que constituye la primera autobiografía que fue escrita por un artista. En relación a ello, suscribimos plenamente las palabras de Wittkower:

"[...] Este hecho, de por sí, tiene una importancia extraordinaria, porque la autobiografía obliga a mirar la vida de uno desde fuera, viéndola dentro de la historia y formando parte de ella; precisa la distancia de la autocensura, y la introspección se convierte en un rasgo importante de la nueva estirpe de artistas"<sup>46</sup>.

Consideramos de gran relevancia para la historia el hecho de que un artista, sobre todo, en aquella época, se decidiese a hablar, a escribir de sí mismo, pues esto implica que el propio artista ha tomado conciencia tanto de la importancia de su trabajo como de su persona, así como de sus facultades creativas e intelectuales. Tiene conciencia de que su paso por este mundo deja la huella de sus obras, será recordado por su obra artística<sup>47</sup>

En la época del Renacimiento, podemos decir que por fin el artista se erige a sí mismo como tal, cree en sí mismo, se individualiza, se rodea del "aura" necesaria frente a la sociedad y, por ello, la sociedad adopta una nueva actitud hacia su persona. Su consideración social traspasa los umbrales de su nacimiento, de su "taller", el artista se universaliza: ha dejado de ser considerado un mero artesano, por muy excelente que sea.

"El nuevo artista tenía que ser un "uomo buono et docto in buone lettere", un hombre de buen carácter y grandes conocimientos. El artista Renacentista había entrado en el escenario europeo y, por fin, había llegado la hora de admitir a la pintura, la escultura y la arquitectura en el círculo de las artes liberales, [...] y, por consiguiente, había que proporcionarles una sólida base teórica..."<sup>48</sup>.

El Renacimiento se vuelve a fijar en el individuo, en la persona, como ente de razón y como ente pensante, es la época del humanismo patente y conciliador. El hombre artista es, por tanto, un ser humano que puede firmar sus obras, ya que estas son creaciones suyas; el artista es un ser socialmente considerado puesto que el arte tiene sentido en sí mismo y a la vez se convierte en una transacción comercial al tener un valor de apreciación por la obra en sí y por la firma del artista. El mecenazgo, a imitación de Mecenas en la Antigüedad romana, tiene pues un claro sentido. Las Cortes europeas y los Pontífices de la Iglesia católica acogen a multitud de artistas bajo su protección.

En el Renacimiento, el artista adquiere la categoría de genio y el "aura" de genialidad le acompaña en vida. Se trata de un personaje que observa y entiende el mundo que le rodea mediante el estudio de

46- *Ibidem*, p. 25.

47- En lo que concierne a nuestra investigación, los textos autobiográficos son de suma importancia para su desarrollo y conclusiones (además de las propias biografías) y, como hemos apuntado en la Introducción, forman parte de nuestro método de análisis, de nuestro acercamiento a las tesis propuestas en nuestro trabajo, pues, en el análisis de Frida Kahlo, constituyen un legado de suma importancia, ya que, tanto en su "diario" como en su correspondencia personal, la artista plasma sus pensamientos, sentimientos, sensaciones, padecimientos y sucesos de manera directa de forma que facilita el acercamiento a su obra, a su persona y a su enfermedad. En el caso concreto de mi obra, es la introspección el método de análisis seleccionado para analizar mis creaciones artísticas y mi actitud vital.

48- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 26





Fig. 1.31.- Autorretrato de Vasari (1511-1574). Arquitecto, pintor y escritor.



Fig. 1.33.- Puerta del Paraíso en el Baptisterio de la catedral de Florencia, Lorenzo Ghiberti. Fue realizada en 1452 y permaneció en la fachada hasta 1990, cuando fue sustituida por una réplica.



Fig. 1.32.- Autorretrato de Ghiberti en la Puerta del Paraíso del Baptisterio de la Catedral de Florencia



Fig. 1.34.- La creación de Adán y Eva, detalle de uno de los fragmentos de la Puerta del Paraíso del baptisterio de la Catedral de Florencia, Lorenzo Ghiberti.

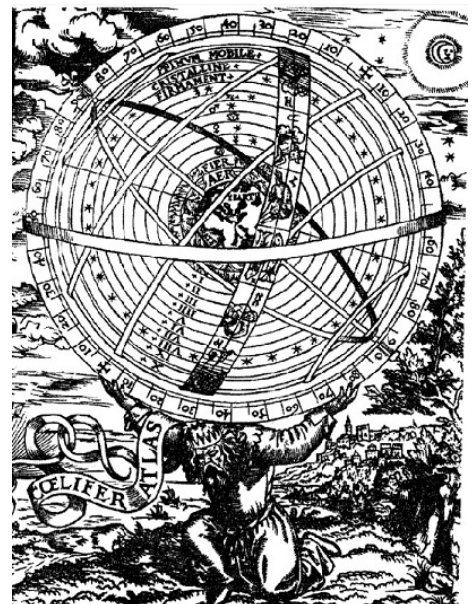


Fig. 1.35.- Antiguo grabado que muestra a Ptolomeo como creador del Universo



Fig. 1.36.- Dios como arquitecto del Universo Bible moralisée, Viena.

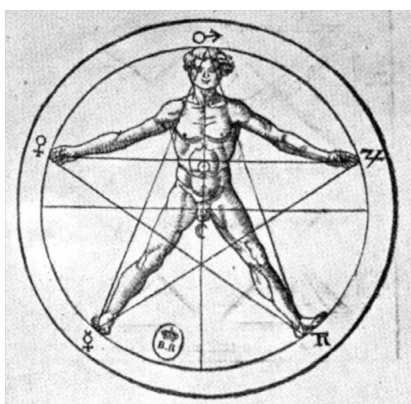


Fig. 1.37.- Representación del hombre-microcosmos-pentágono de Henri Corneille-Agrippa, consejero e historiógrafo del emperador Carlos V, tal como aparece en su tratado *De Occulta Philosophia* (1533), en el capítulo dedicado a la «Proporción, Medida y Armonía del Cuerpo humano»

distintas disciplinas (geometría, óptica, anatomía, fisiología, alquimia...) y cuyo conocimiento cristaliza en la obra de arte. Suele actuar por encargo siguiendo ciertas reglas definidas por la tradición y por sus mecenas (la Iglesia, la Nobleza, familias poderosas, comerciantes...) y suele disponer de un equipo de aprendices anónimos para hacer frente a la complejidad que suponen las técnicas empleadas y la envergadura de las obras que ha de realizar.

El "Cinquecento" ya no consideraba la imitación de la naturaleza como el colmo del logro artístico, sino que la "invención" era la aspiración máxima. Su nuevo canon de apreciación era "il furore dell'arte", el éxtasis artístico. La nueva imagen del artista que se desarrolló durante el siglo XVI halló su más clara expresión en la idea de que "los pensamientos maravillosos y divinos" aparecen sólo cuando el éxtasis complementa a la obra del intelecto<sup>49</sup>.

No está demás señalar que esta valoración del individuo creativo no fue total ni repentina, forma parte, pues, de un largo proceso, y, por supuesto, convivió con la poca estimación que de la profesión del artista se tenía comparada con otras profesiones en ciertos ambientes culturales, pero, según afirma la investigación que de la época se dispone, en el Renacimiento ya podemos hablar de una nueva posición social del artista, ya que pasó a ocupar un puesto similar en la consideración cultural al de los otros creadores, y adquirió el mismo rango que los poetas, que, como es de todos sabido, incluso en la antigüedad habían sido reverenciados como profetas.

Vemos, por tanto, un cambio positivo cualitativo en cuanto a la aceptación de la teoría platónica del "entusiasmo", pues, aunque los artistas del Renacimiento vuelven su mirada hacia el mundo Clásico, ya no se acepta la idea de que el artista (como concepto y como hombre creador) se encuentre en una posición inferior a la consideración del poeta.

El artista pasa a ser también considerado como poseedor de la inspiración divina; es, asimismo, elemento transmisor de la belleza suprema como "divino artista", pues su esfuerzo por realizar su obra pasa a ser tenido en cuenta como de rango divino. El artista es un ser elegido para desarrollar en este mundo la obra de arte que se le requiere; el artista pasa a ser "deus artifex"; el artista pasa a ser considerado como un héroe en las biografías realizadas, y este hecho en sí va acompañado de un ascenso en cuanto a la posición social del mismo, ya que la sociedad renacentista ya ve al nuevo artista con otros ojos, con otra mirada, punto en el que coinciden todos los estudios consultados, que dedican un capítulo a dicho fenómeno, entre ellos los de E. Kris y O. Kurz<sup>50</sup>, E. Neumann y R. Wittkower<sup>52</sup>.

Al ser considerado el artista como el poeta en la esfera social y cultural, gracias al triunfo de Aristóteles sobre la no aceptación de Platón de todo lo que fuese imitación de las apariencias, el Renacimiento adopta las cualidades propias de la teoría platónica del entusiasmo divino para con el artista.

49- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 55: "La "religión", entre cuyos santos se encuentra el artista, es el culto moderno al genio".

50- Cf. *La leyenda del artista*, cap. II: "Conversión del artista en héroe en las biografías".

51- Cf. *Mitos de artista*, cap. I: "De sacerdote y vate a genio".

52- Cf. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, cap. I: "De artesano a artista".



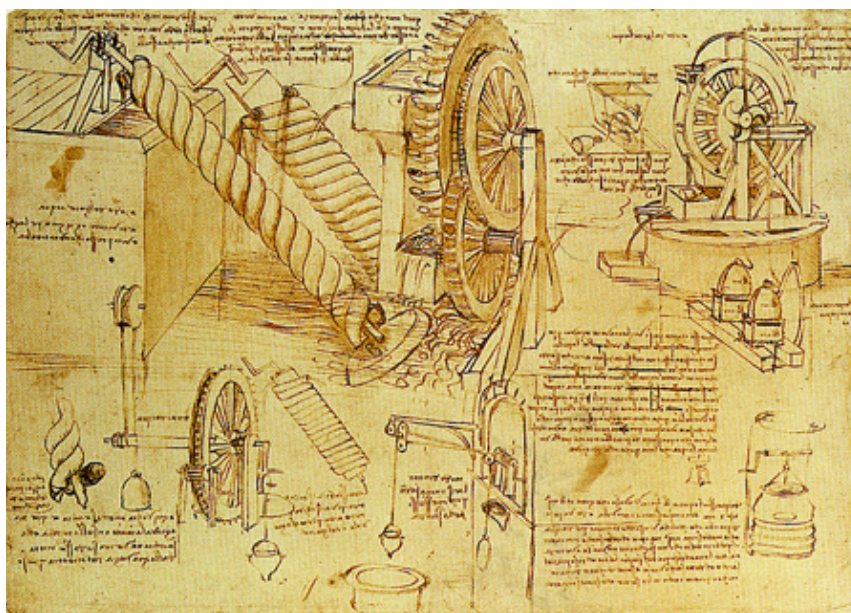


Fig. 1.37 a). - Tornillo sin fin. Boceto de Leonardo da Vinci

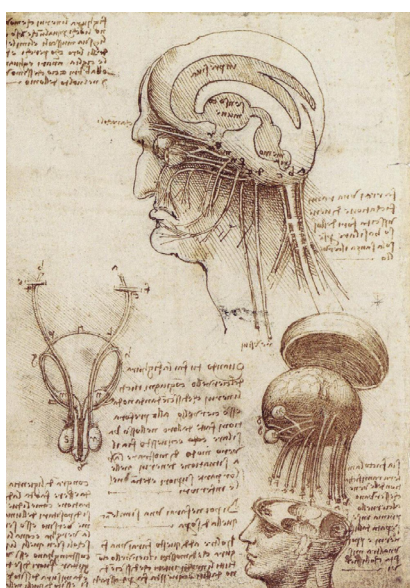


Fig. 1.37 b). - Fisiología del cerebro.  
Boceto de Leonardo da Vinci

El tratado de Aristóteles se basa en la descripción de la mecánica con que el arte reproduce la realidad (o la intenta reproducir) y no en una prescripción de la práctica artística. El Renacimiento, sin embargo, lo quiso leer como un programa "normativo" para una nueva ciencia que el pintor (desde la ciencia nueva) llegaría a su conocimiento físico a través de la identidad del mundo y mediante la idea de belleza llegaría al pensamiento. Los hombres del Renacimiento trasladaron a la pintura la mecánica de la imitatio que se explicaba en la Poética de Aristóteles<sup>53</sup>.

Miguel Ángel, al utilizar la palabra pazzia para caracterizar su estado de ánimo, hace referencia a sus obsesiones inconformistas y no a la "locura platónica". No obstante su énfasis casi narcisista en la pazzia sería impensable sin un conocimiento del concepto platónico de la manía. Los artistas renacentistas tomaron para sí esta condición de inspirado frenesí, pues daba a su arte el aura que Platón había concedido a la poesía. La relación postulada por Ficino entre la locura "platónica" y la "melancolía" aristotélica encuentra su eco en el uso que Miguel Ángel hace de estos términos<sup>54</sup>.

Romano Alberti codificó la pretensión del artista de pertenecer a la estirpe de los melancólicos: "[...] Los pintores se hacen melancólicos porque, al querer imitar, deben retener visiones fijas en su mente de modo que luego las puedan reproducir como las han visto en realidad. [...] De esta manera mantienen sus mentes tan abstraídas y apartadas de la realidad que, en consecuencia, se vuelven melancólicos. [...] Casi todas las personas talentosas y sagaces han sido melancólicos"<sup>55</sup>.

Así pues, podemos decir que, desde este momento histórico hasta la época actual, esta teoría platónica referente al arte ha estado vigente en la "leyenda del artista", de forma más o menos manipulada o tergiversada,

54- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 106.

55- Romano, Alberti, *Trattato Della nobilità Della pittura*, Roma, 1585, citado por Panofsky-Saxl (1923, 31); Panzacchi (1902, 303).



Fig.1.38.- Retrato de Marsilio Ficino, grabado de Edme de Boulonois.



Fig.1.39.- "Melancolía I" Alberto Dürero, 1514, Grabado, 31 cm x 26 cm Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia

según los diversos intereses de la época, en la concepción del artista como genio, en la gran conocida ecuación del genio y la locura. Locura que, por supuesto, forma parte integrante de la leyenda del artista.

La teoría de la manía de Platón se basa en la adoración de los estados de éxtasis y de la concepción, unida a ella, de la inspiración que implica, a su vez, la transmisión de las "ideas", convertidas en obras artísticas, a través del poder divino. El artista, por tanto, es visto como un elegido entre los hombres, como un medium, como un chamán. El siglo XVI precisó que "los pensamientos maravillosos y divinos", en la nueva imagen del artista que se desprende de su formulación, aparecen sólo cuando el éxtasis complementa la obra del intelecto. Sin lugar a dudas, esto nos recuerda que la creación artística se apoya en la visión interior, en la inspiración<sup>56</sup>.

De la idea del concepto de Dios Creador, cuya obra se consideraba como la de un artista, mejor dicho, el artista "imitaba" por medio de sus obras la creación del Dios-creador surgieron dos interpretaciones. En una se compara a Dios con el artista —este es el "medio" por el que "en la Edad Media acostumbraban hacer comprensible a los fieles la obra divina de la Creación"—; en la otra, predominante a partir del Renacimiento, se compara al artista con Dios, comparación que va encaminada a "sublimar" la creatividad artística<sup>57</sup>.

El lugar del artista moderno, a partir de la extracción de la pintura del seno de los oficios manuales (artesanos y gremios) y la incorporación simultánea de la poesía en lo artístico, es el de hombre de ciencia, un técnico avezado en esa nueva disciplina del conocimiento que es la perspectiva de la búsqueda de la evidencia real más que de la ilusión, de la norma académica más que de la inspiración, de la física, en fin, más que de la poesía. Las relaciones entre ciencia y pintura jalonan de este modo la evolución del concepto de artista y, en buena medida, corrigen el contrapunto imaginativo de las artes visuales que, a decir verdad, ya había desechado Aristóteles en su idea conceptual de *Mimesis*<sup>58</sup>.

A mediados del siglo XVI el artista inconformista, con sus debilidades y excentricidades, ya no estaba de moda, ya no era un ser socialmente imitable. Se creía que los artistas debían fundirse con la élite social e intelectual y los escritores reemplazaron la imagen del artista excéntrico por la del artista-filósofo conformista, bien educado y racional, ricamente dotado por la naturaleza de todas las gracias y virtudes.

Desde que en 1549 apareció la edición de Segni con la traducción de la Poética al italiano, los tratados de normas sobre la pintura comenzaron a proliferar<sup>59</sup>. El Renacimiento tardío y el Barroco naciente leyeron e interpretaron *ut poesis pictura*, concediendo a nuestro arte las facultades metafóricas, figurativas y dramáticas de la poesía, opción que se apartaba del lema inicial, que no pretendía sino procurar para la poesía las dotes representativas que la mimesis clásica atribuía a la pintura... Pues bien, ese ver a la pintura como "momento del conocimiento" configura un tipo de artista, bien asentado en la historicidad de la conciencia racional pero,

56- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p.55: "Así surgió [...] la imagen del artista que crea su obra llevado de un impulso incontrolable, en una mezcla de "furia y locura". Esta idea tiene sus raíces [...] en la teoría del arte de Platón. [...] Transformado así en el "estilete de Dios", el propio artista fue respetado como un ser divino... Erwin Panofsky (1924) ha demostrado que la idea de la voz interior del artista se halla enraizada en las corrientes filosóficas platónica y neoplatónica".

57- *Ibidem*, p. 58.

58- VVAA (Ruiz, Enrique, coord.): *El oficio del artista*, p. 21.

59- Reensealer W. Lee (*Ut Pictura Poesis*, ed. Española, Madrid, Cátedra, 1982).



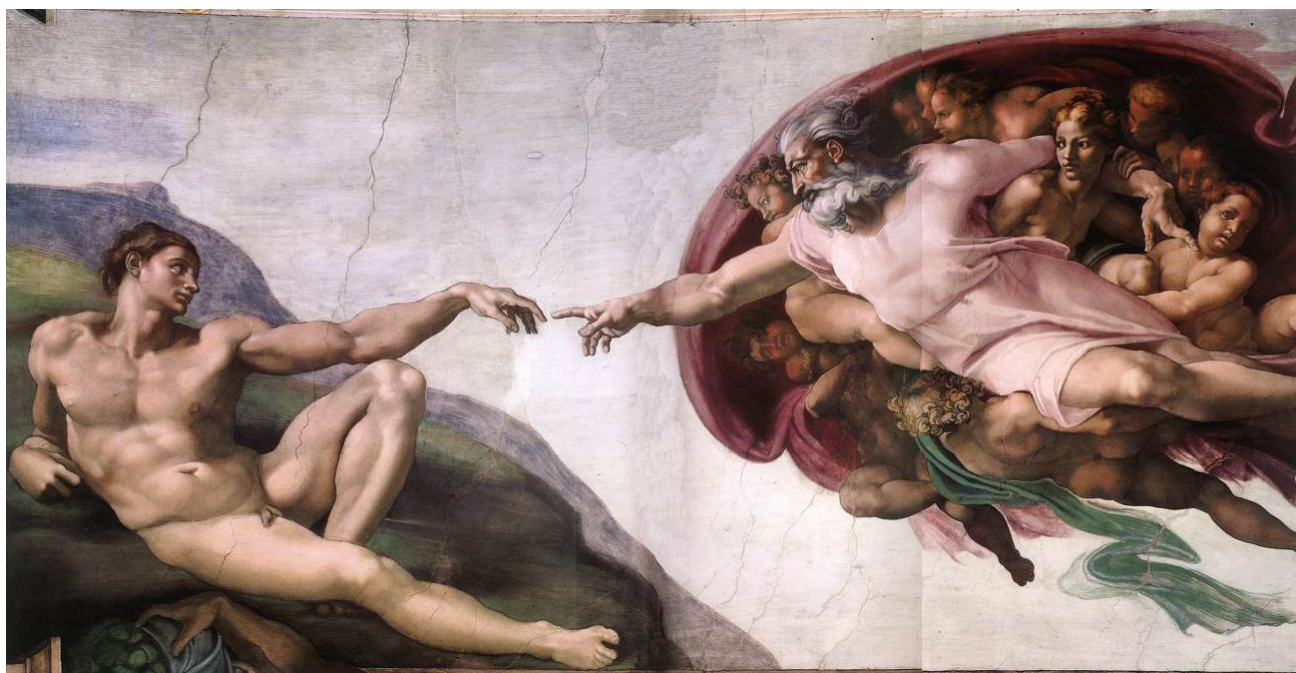


Fig. 1.40.- La creación de Adán, Capilla Sixtina. Miguel Ángel



Fig. 1.42.- Retrato de Miguel Ángel, Marcello Venusti, 1535.



Fig. 1.41.- Dios como creador del universo. Capilla Sixtina. Miguel Ángel

como veremos complementando esa impecable juntura de términos, no ajeno a las turbulencias que dicha asociación, como madre asesina, le deparaba. Con todo, queda todavía un buen trecho para que la dignidad científica alcanzada por la pintura renaciente y convertida en la poética de los barrocos se transforme en la autonomía de la pintura, en el *ut pictura pictura* de Matisse<sup>60</sup>.

El mismo Vasari creó el prototipo de artista en el relato literario del carácter y conducta de Rafael. Con el tiempo, este retrato literario fue el arquetipo imperante en el mundo artístico durante sucesivas generaciones<sup>61</sup>:

"[...] Ciertamente, la nueva imagen del artista se correspondía en gran parte con la visión expuesta, más de cien años antes, por León Battista Alberti en su *De Pictura* ya que el pintor ideal expuesto por Alberti hacía referencia a un hombre erudito y versado en las artes liberales; de ahí se pasó a prestar especial atención a la conducta del propio artista: el arte excelso de un Rafael sólo podía proceder de un alma magnánima, alma que, por lo tanto, hace que el artista tenga un comportamiento exquisito, muy alejado del comportamiento excéntrico (depravado y carente de principios) que habían adoptado los artistas a principios del Renacimiento".

Este concepto derivaba, en última instancia, de la creencia neoplatónica que imbuyó el pensamiento renacentista: que el cuerpo del hombre es el espejo de su alma y, como corolario, que la obra del artista lo es de su alma. Marsilio Ficino expresó esta idea con claridad en su *Theologica Platonica*, la piedra clave de la filosofía renacentista:

"[...] En las pinturas y los edificios brilla la inteligencia y la habilidad del escultor. Además, podemos ver en ellos la actitud y la imagen, por así decirlo, de su mente; porque en estas obras la mente expresa y se refleja de la misma forma que un espejo refleja la cara de un hombre que se mira en él"<sup>62</sup>.

Según esta teoría, un carácter depravado no puede producir obras de gran categoría puesto que el pintor siempre se pinta a sí mismo. La contradicción estaría en la figura de Miguel Ángel, el gran solitario, artista representativo del siglo XVI, que, por otro lado, personificaría a la perfección el tipo de artista que Wittkower llama "protobohemio", al referirse a la tipología de artista que, en un primer acercamiento, recoge los temas biográficos que habían ido configurando la leyenda del artista, los hace propios y los impulsa, y, que más tarde, el Romanticismo, y posteriormente "*la bohemia*", propiamente dicha, los ensalza y eleva a una "forma de vida" inherente al propio arte. ¿Cómo es posible que la obra maravillosa del gran Miguel Ángel no sea digna de su personalidad atormentada? Quizás sea la excepción que confirme la regla, o más bien, nos haga pensar que no es cuestión de reglas fijas, sino más bien una cuestión de corrientes sociales y culturales asociadas a modas, modas que han ido fluctuando a lo largo de la historia.

60- VVAA (Ruiz, Enrique, coord.): *El oficio del artista*, p. 22.

61- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 95.

62- Ficino: *Opera omnia*, Basilea, 1576, p. 229; se cita según Gombrich (1945, p. 59).





Fig.1.43.- Autorretrato de Rafael Sanzio, Galería de los Uffizi, Florencia.



Fig.1.44.- El papa Julio II, el otro gran mecenas de Miguel Ángel, por Rafael Sanzio



Fig.1.45.-David de Miguel Ángel Buonarroti. Realizada en mármol blanco entre 1501 y 1504 mide 5,17 m por encargo de la Opera del Duomo de la Catedral de Santa María del Fiore de Florencia. La escultura representa al Rey David bíblico en el momento previo a enfrentarse con Goliath, y fue acogida como un símbolo de la República de Florencia frente a la hegemonía de sus derrocados dirigentes, los Médici, y la amenaza de los estados adyacentes, especialmente los Estados Pontificios.

Bien es verdad, que el relacionar la obra de un artista con su personalidad es "algo" novedoso, y que, a partir de este momento, empieza a ser una constante en la Historia del Arte; bien es cierto que el concepto evoluciona, o mejor dicho, con el paso de los siglos se va llenando de nuevas aristas y se va desprendiendo de otras según la ideología dominante, pero la idea de que la obra de un artista es en parte reflejo de su alma, o más bien, una prolongación de la misma, es un concepto que ha llegado a nuestros días con sus correspondientes fluctuaciones, es decir, con su mayor o menor aceptación, como si de una moda más (entiéndase corriente social y cultural) se tratase<sup>63</sup>.

Esta actitud antimelancólica de la nueva generación tiene su paralelo con la imagen del artista conformista que hemos examinado. En general, junto con el protoboheio, el artista melancólico pasa de moda en el siglo XVII. Los grandes maestros de la época, Bernini, Rubens, Velázquez, Rembrandt jamás fueron descritos como melancólicos, por el contrario, ejemplifican la visión del noble artista, o de artista conformista en cuanto a su aceptación de las normas establecidas por la sociedad para el común de los mortales, para los individuos, para el artista; son los que personifican más ajustadamente el ideal de artista de los siglos XVII y XVIII, como un hombre de mundo versátil, sencillo, bien educado y atractivo.

Incluso después de entrar en escena el concepto moderno de *genio*, se tuvieron en cuenta, en primer lugar, las cualidades exaltadas, sublimes y armoniosas para caracterizar a los artistas más grandes, más sublimes, mientras que la tan conocida ecuación en el mundo artístico genio y locura no fue subrayada hasta el siglo XX.

63- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 97. Según Wittkower, "podemos hablar de un periodo *protoboheio* hacia 1500, separado de la época boheia, propiamente dicha, por los siglos en los que predominó el artista conformista".



Fig. 1.46.- Lección de Anatomía.  
Rembrandt Harmenszoon Van Rijn,  
Mauritshuis, La Haya, 1632

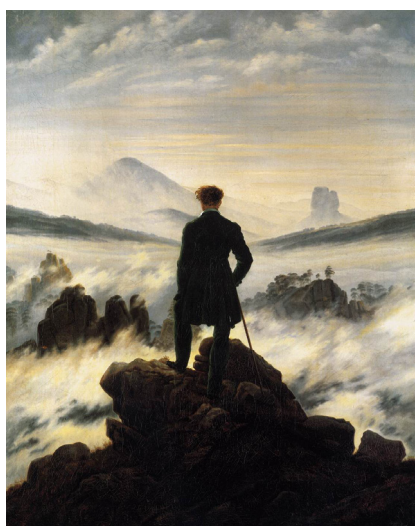


Fig. 1.47.- El viajero frente a un mar de  
niebla. Caspar David Friedrich, 1818

### 1.1.5. Los siglos XVII, XVIII y XIX

El período, al que hacemos referencia en el epígrafe que lo introduce, viene marcado esencialmente por las tendencias que a continuación se enumeran:

#### a) *Racionalismo e irracionalismo*

Una nueva "tipología" de artista, completamente diferente al hombre renacentista, aparece a partir del siglo XVII. El *Racionalismo* postula un ideal artístico clásico que pretende hacer prevalecer la erudición comparativa, ordenadora y tendente a la abstracción frente a la capacidad creativa de la fantasía; postula el triunfo de la razón, al tiempo que diluye la imaginación al no nombrarla, al no admitir su existencia como base artística. En consecuencia, la fantasía, como fuerza contrapuesta al entendimiento, como algo emparentado con la locura, con lo inhumano, sobrehumano y lo impulsivo, debe ser reprimida. Por esto también pierde influencia la creencia en la fuerza creativa y en la originalidad del artista<sup>64</sup>.

Es necesario señalar que, según el Racionalismo, se produce un viraje en torno a la concepción de la fuente originaria de la inspiración del artista: si en el Clasicismo el artista era poseedor de la inspiración divina, ahora la fuente de inspiración es la naturaleza por lo que se puede hablar de un viraje conceptual del Clasicismo al Naturalismo, de manera que la teoría de la inspiración puede integrarse con menos contradicciones que en tiempos anteriores en la visión moderna del mundo.

#### b) *Romanticismo*

En el Romanticismo, la victoria de la intuición (de la libertad de imaginación) frente a la razón cristalizaría en la tipología de pintor romántico de imaginación libre y desembarazada de conocimientos demasiado librescos. Se proclamó la libertad del artista y su espontaneidad de movimientos frente a la rigidez del Clasicismo. El arte dejó de girar prioritariamente en torno al hombre, y la naturaleza se convirtió en fuente inexcusable de inspiración. Culturalmente, se tuvo en cuenta una nueva valoración de las religiones, de las tradiciones populares, de las costumbres primitivas, de los instintos del hombre como ser humano; es decir, pasó a un primer plano todo aquello de lo que había renegado el Racionalismo.

El conocimiento del ser, piedra de toque del saber clásico, aparecía ya en este período transformado en un variopinto mosaico de saberes que había decidido dejar a la pintura en manos de la subjetividad. La teoría del gusto, la taxonomía de los distintos tipos de emoción y de placeres, colaborarían para disociar la práctica del pintor de cualquier

64- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 33.



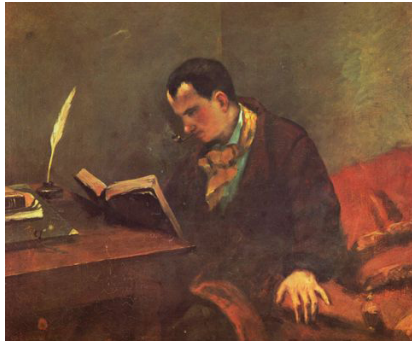


Fig. 1. 48 a). - Retrato de Baudelaire, Gustave Courbet, 1847



Fig. 1.48.- Charles Pierre Baudelaire (1821-1867)

idea rectora tenida por universal hasta concluir en la abolición de toda norma, que, por supuesto, pretendía la teoría romántica. A la par, se defendía con ahínco la entronización del artista como genio, como libérrimo creador erigido en árbitro de la naturaleza.

La especificidad convierte al pintor en un psicólogo de las emociones, mientras que la conciencia, o la nostalgia, de totalidad (Baudelaire) progresa -es la palabra seleccionada y adecuada para el postromanticismo- hacia una confusión arte-vida que dibuja los rasgos de un analista social y cultural. No olvidemos que la estructura social (y, por lo tanto, las relaciones humanas) se vuelven cada vez más complejas<sup>65</sup>.

Ha cambiado la relación arte-sociedad, el artista ha dejado de ser un criado, un servidor, de los poderosos como antaño, lo que ha favorecido su esfuerzo de emancipación respecto a las directrices académicas. Entre los nuevos temas tratados destacan el entramado de las revoluciones políticas y los desastres naturales, junto al culto al paisaje, para traducir los estados de ánimo. La idea romántica del artista como ser misterioso, casi

65- VVAA (Ruiz, Enrique, coord.): *El oficio del artista*, p. 24. "Lo que queda por ver en nuestros años postmodernos es la posibilidad de una pintura no sujeta a las pretensiones que conlleva su entendimiento y su goce mediatizados por la teoría que la inscribe dentro de esa gran palabra: el Arte."



Fig. 1.49.- Autorretrato de madurez, Antonio Rafael Mengs, pintor de cámara de Carlos III, 1773

divino, se convierte en una conceptualización muy firme que se une al mito clásico del valor mágico de la imagen. La leyenda de la imagen como "magia" parte de la creencia de una mente prerracional en la que el alma del hombre reside en su imagen, y quien ésta posee, poseerá al hombre en su totalidad.

La estética ilustrada y el idealismo romántico habían contribuido de este modo a la construcción en la sociedad de un status para el artista que, aun partiendo de los cimientos fraguados en la primera modernidad, revisa punto por punto los materiales de la tradición humanista. No en vano, la quiebra de la unidad del conocimiento, por ejemplo, la de los postulados teológicos clásicos, la de las ideas de belleza y de verdad, habían determinado la implantación de un nuevo sujeto de conciencia y, puesto que el sujeto artístico ya se tenía por incorporado a la conciencia histórica del "saber", habían posibilitado también la configuración de un nuevo tipo de artista.

El concepto de belleza aristotélico -la imitación de la realidad con las correcciones introducidas por la Idea- llevó en su momento al clasicismo de Rafael, pero la lectura de Mengs no se refiere, sin embargo, a la idea de mimesis como método de conocimiento, sino a la práctica de la imitación apoyada siempre en la referencia hacia la autoridad de los antiguos<sup>66</sup>.

El paso romántico y neoclásico que convierte la subjetividad de la experiencia estética en un predicado de la práctica artística es el que me parece fundamental. La *maniera* o peculiaridad de la ejecución personal poco o nada tiene que ver con el carácter absoluto del criterio del gusto vinculado al carácter incondicionado del temperamento individual. Figuración y verdad nos parecen tan irreconciliables que la época en la que se abrazaban como pilares paralelos de una imagen del mundo nos sumerge en la melancolía de la imaginación con la que nos sumergimos en un tiempo abrumadoramente mítico<sup>67</sup>.

En esta época tiene lugar lo que se ha denominado "salvajismo artístico", que simboliza la fuerza liberadora del hombre que se reconoce a sí mismo y se libera de las antiguas cadenas, pues se alaba, ante todo, a la naturaleza como una nueva fuerza moral y se espera de ella una renovación de la convivencia humana, ya que la naturaleza adquiere, incluso, una dimensión política en la que se anuncia el fin del antiguo orden social.

La naturaleza se convierte en la fuerza creadora, en el principio y fin de todas las cosas. De cuando en cuando, aparece la palabra "locura" en lugar de "salvajismo artístico", pues la conocida equiparación entre genio y locura se encuentra ya presente: "Su precisión del genio a la locura -ya no como entusiasmo divino, sino con el significado de un afecto denominado "locura"- será transformado por Schopenhauer en una total equiparación. A partir de esta nacerá el auténtico mito del genio y la locura como reacción a la autocomprensión del artista romántico, y comenzará así su irresistible marcha triunfal por el siglo XIX"<sup>68</sup>.

66- VVAA (Ruiz, Enrique. A. (coord.): *El oficio del artista*, p. 23. legítima"

67- *Ibidem*, p. 25: "Entre uno y otro media el creador romántico de Novalis y de Schlegel, alguien que tiene "un derecho inalienable a una independencia

68- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 51.



Fig. 1.50.- Sátira del suicidio romántico, Leonardo Alenza, Museo Romántico, Madrid, c. 1839



Fig. 1.51.- La pesadilla, Henry Fuselli, Óleo sobre lienzo, Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos, 1781. Un ejemplo de pintura Sturm und Drang.

### c) Irracionalismo y mitologías de artista en los siglos XVIII y XIX.

Ya no se alaba a los príncipes, ya no constituyen el centro del poder terrenal, sino a la naturaleza que se erige en la nueva fuerza moral, de la que se espera una renovación de la convivencia humana; se anuncia, también, el fin del antiguo orden social. El "salvajismo", como liberación de todo lo anterior, como protesta contra la esclavización del hombre auténtico mediante las presiones de un poder del Estado que sólo utiliza al hombre de forma instrumental, simboliza la fuerza liberadora del hombre que se reconoce a sí mismo.

La imagen de la vida de sufrimiento del "genio" gana una especial actualidad desconocida hasta entonces. Esta también se apoya en el modelo social y cultural de la antigüedad, ya descrito, y encuentra en Prometeo a su prototipo, a quien hay que imitar. Los representantes del movimiento *Sturm und Drang* rinden culto a este "héroe" cultural que es capaz de sufrir, por lo que para ellos se constituye en un modelo con el que se identifican, dando lugar a la imagen del "genio incomprendido" y del artista como "mártir".

El sufrimiento de Prometeo es fruto del castigo de los dioses, pero nunca como causa o como condición previa de la capacidad creativa. Junto a esta exaltación, casi mística, aparecen —como no podía ser de otra manera— modelos de identificación cristianos que ponen en correlación al héroe cultural que padece sufrimientos con la pasión de Cristo. El mito de la santificación del dolor artístico proyecta su sombra sobre todo el siglo XIX e, incluso, alcanza hasta nuestra época<sup>69</sup>.

Nietzsche presenta en su obra más tardía, bajo la impresión del más duro sufrimiento personal, una tendencia hacia la reivindicación del dolor que marca un punto sin precedentes hasta entonces en las leyendas del artista como mártir, como prototipo del dolor silente y pasivo<sup>70</sup>.

69- Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp. 50, 52.

70- *Ibidem*, p. 54. Siempre ligando la relación entre sufrimiento y grandeza, asegura que: "[...] el dolor mismo da a los hombres heroicos [...] sus mejores momentos"; el artista, en su lucha entre la enfermedad y la salud, hereda una elevada sensibilidad, la purificación del carácter y la intensificación de las capacidades espirituales.





Fig. 1.53.- Prometeo roba el fuego de Zeus mientras dormita con Ganimedes, Christian Griepenkerl (1839-1916), maestro de Schiele.

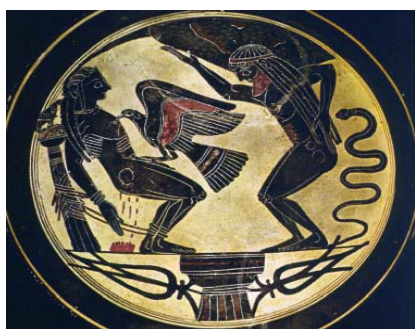


Fig. 1.52.- Un águila devora las entrañas de Prometeo.

71-Nietzsche rinde tributo al pensamiento psiquiátrico de C. Lombroso: *Anzeichen höherer und niederer Kultur*, en el que aparece reflejada su visión del "genio" así como su teoría de la cultura.

72- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 57.

73- Nietzsche.: *Anzeichen höherer und niederer Kultur* ", (I, 584)

74- Nietzsche.: *La voluntad de poder*, Ed. Musarion, XIX, p. 220. Nietzsche anuncia que: "[...] no parece posible ser artista y no estar enfermo". [...] Este "mundo de niebla" de los "sanos" está en el fondo profundamente enfermo... Su "salud" es la perversión de los vivos pues no perciben su propia destrucción, mientras que el artista conoce su enfermedad como alejamiento del ideal de "la gran salud" y, al contrario que el resto de los hombres, sufre en su privación y, por consiguiente, constantemente aspira a ir más allá de ella".

En Nietzsche<sup>71</sup> se puede hablar, en términos generales, de una teoría de la frustración y de su compensación. La naturaleza encierra al "genio" en una prisión y conmina a sus impulsos para que se libere del todo, para que rompa todas sus ataduras. Digámoslo con otra imagen diferente: si alguien se haya totalmente perdido en la selva, pero es capaz, pese al sufrimiento, de encontrar un camino de salida, ha descubierto con ello un nuevo sendero que nadie conoce: así nacen los genios afamados por la originalidad. El artista se mueve entre la "debilidad" y la "fortaleza"<sup>72</sup>.

A su vez él siente, influido por el sentimiento de *décadence fin de siècle*, que la cultura de su tiempo es "colindante con la locura". "La suma de sensaciones, conocimientos y experiencia, es decir, todo el bagaje cultural se ha agrandado tanto que el peligro generalizado es una sobreexcitación de los nervios y de las potencias del pensamiento. Si bien es cierto que las clases sociales cultivadas de los países europeos, de los países de base cultural judeo-cristiana, están neurotizadas y en todas las grandes familias hay un miembro cercano a la locura"<sup>73</sup>.

La enfermedad<sup>74</sup> parece, en esta filosofía del arte, aguijonear al hombre para darle alas. Allí donde está, pueden encontrarse también la embriaguez y el éxtasis que dan intensidad a la vida en una medida desacostumbrada y, sobre todo, permiten que ésta se realice tal y como la desean.

El sufrimiento y el tormento son un pilar importantísimo en la filosofía de Schopenhauer, son los constantes acompañantes del "genio". El mito del "héroe artístico enfermo" despiden un aroma tan característico, que el aspecto, por ejemplo, tuberculoso es estilizado y estigmatizado como imagen ideal del artista, pues simboliza una sensibilidad superior mediante la impresión quebradiza, etérea. Byron, la encarnación por antonomasia del

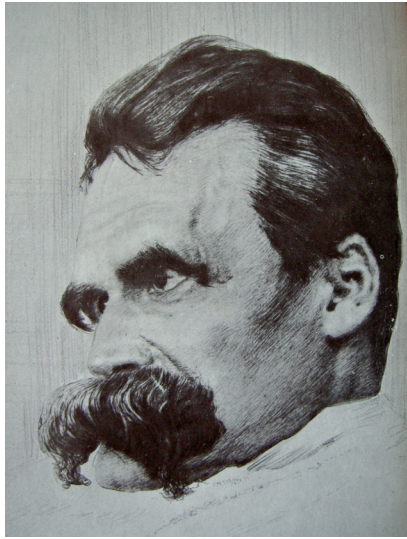


Fig.1.55.- Nietzsche en 1899, 55 años, dibujo de Hans Olde



Fig. 156.- Friedrich Wilhelm Nietzsche retratado por Edvard Munch, 1906. Munch le pinta un extraordinario retrato a partir de la fotografía del filósofo que le regala un amigo.

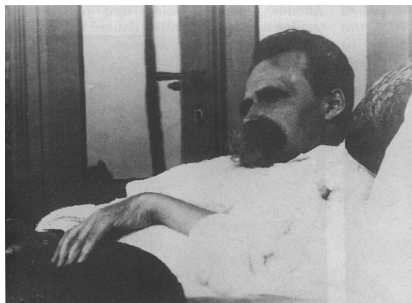


Fig.1.57.- Nietzsche en el manicomio de Jena, 1899, 55 años

75- Sonntag, Susan: *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, 1980, p. 34. Susan Sonntag nos presenta a la tuberculosis como la gran enfermedad del siglo XIX, ya que fue en su momento una enfermedad muy común (entre los artistas-pintores), a la par que una enfermedad casi maligna y misteriosa, ya que era compleja de erradicar; por otra parte, parecía poseer cualidades casi demiúrgicas. Según avanza el estudio, Sonntag equipara la tuberculosis con el cáncer.

76-Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp. 62-63.

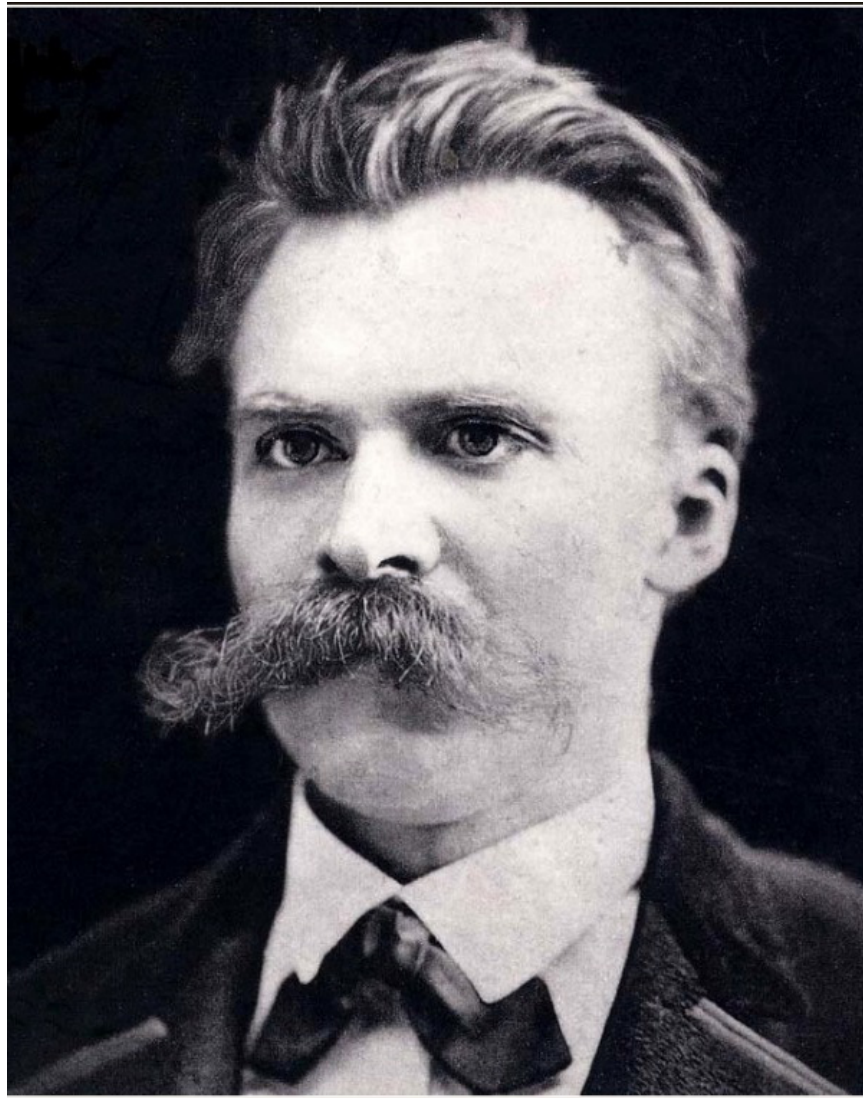


Fig. 1.54.- Nietzsche en 1875 con 31 años

héroe romántico, señala irónicamente: "Preferiría morir de tuberculosis, [...] Todas las damas dirían: ved al pobre Byron, ¡Qué aspecto más interesante tiene su cadáver!"<sup>75</sup>.

Se va imponiendo el motivo del hombre que experimenta el dolor autosacrificándose. Se tiende a hablar del profeta sacrificado, e, incluso, es manifiesto el paralelismo que se establece con Cristo. El análisis histórico de las ideologías artísticas del sufrimiento en nuestro mundo occidental encuentra sus raíces en el legado del pensamiento judeo-cristiano: la glorificación del sufrimiento y su estilización estética como alabanza del artista al sufrimiento<sup>76</sup>.

En el Romanticismo se hace actual el redescubrimiento del "genio" con un aura profético-sacerdotal allá donde se presta especial atención a lo subjetivo y al sentimiento, apoyándose en las ideas ya desarrolladas por épocas anteriores del entusiasmo divino. Por ello, el culto a Prometeo, en tanto que une la imagen del héroe antiguo con las figuras cristianas del mártir, es un legado de las concepciones proféticas del artista. En Prometeo,





Fig. 1.58.- Byron en su lecho de muerte, lienzo al óleo, Joseph-Denis Odevaere, Groeninge Museum, Brujas, 1826.



Fig. 1.59.- George Gordon Byron, según un cuadro de Thomas Phillips de 1813



Fig. 1.60. - A radical visionary Newton, William Blake, 1975



Fig. 1.61.- La muerte de Sócrates, Jacques-Louis David, óleo sobre lienzo, 1787

en su figura arquetípica de héroe, se honra al portador de la cultura y al líder espiritual, que, al igual que el profeta bíblico, adopta una apariencia de situación intermedia entre lo divino y lo terrenal.

El culto al héroe celebra al artista como segundo creador, reaviva la imagen del artista como "alter deus". Es el héroe lo que importa, lo que es sublimado. "[...] En la tradición humanista, conectando con Platón y Sócrates, Hamann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller y Hölderlin, entre otros, reconocen en el genio artístico, el poder divino del que procede la fuerza del acto (de la obra) original y subjetivo"<sup>77</sup>.

El *artista mítico* se convierte de esta manera en símbolo del hombre como inventor y creador de cultura. Su competencia con los dioses (y su paralelismo) llega a su apogeo en la figura de Prometeo, capaz de hacer

77- *Ibídem*, p. 67.

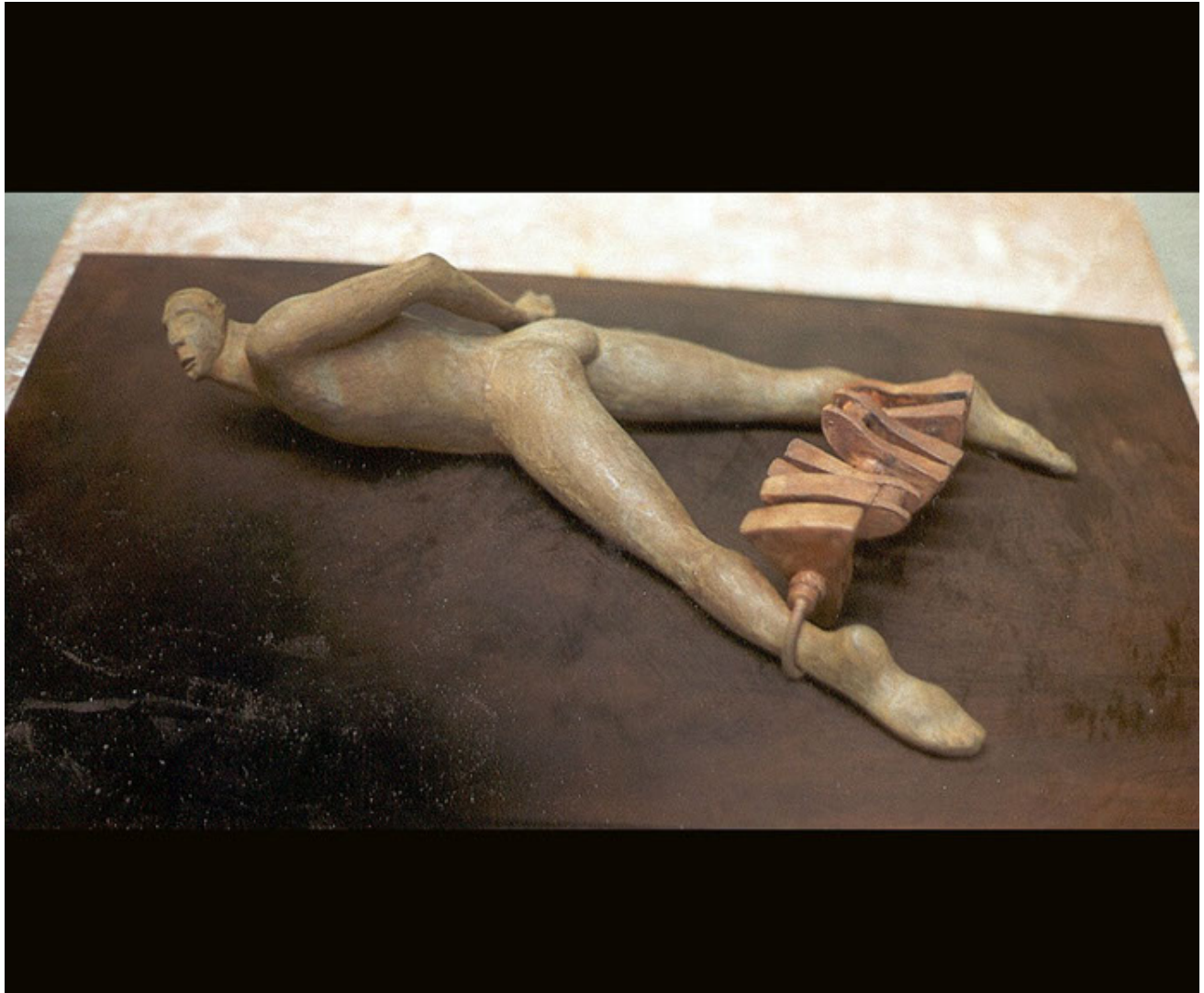


Fig. 1.62.- Prometeo no debiste traer el fuego, Esperanza D'Ors, 1995

un hombre de barro y dotarlo de alma con el fuego robado a los dioses. En la imago del artista se mantienen restos de estas concepciones míticas, en tanto que el artista se convierte en símbolo representativo del hombre que se levanta en contra la autoridad celestial<sup>78</sup>.

Las similitudes estructurales entre el héroe cultural que sufre y Cristo, el Dios-hombre sacrificado, pueden haber sentado los fundamentos para una ideología del sufrimiento del artista que deja impronta en nuestra época. Con la seguridad de una victoria y recompensa futuras, pese al dolor actual, el artista que sufre y es incomprendido, puede identificarse con Cristo, cuando convencido de su misión, traslada el reconocimiento de su obra a la posteridad. Su derrota en este mundo, su no reconocimiento por la sociedad, se transfigura en victoria futura<sup>79</sup>.

Desde Rousseau, al "genio" le es dada la misión de educar a la humanidad en su condición de agente de la verdadera naturaleza. Tal y como Cristo, como "mediador", el genio ha de actuar como salvador. No hay que olvidar que, de acuerdo con los parámetros descritos y asentados en

78- *Ibídem*, p. 74.

79- *Ibídem*, p. 75.



la tradición, el genio sufre, fracasa y se destruye en la contradicción que se proyecta entre el mundo del espíritu y el mundo de la materia, sin poder llegar a superarla<sup>80</sup>.

Más allá de ello, el "genio" se convierte en el camino de salvación para la comunidad que le admira, que le sigue, que le imita, que conduce su inicial adoración religiosa hacia un héroe que pasa a convertirse en guía mundano con el fin de llevarlo en sus vivencias hasta alcanzar el ser<sup>81</sup>.

Allá donde la síntesis, en el sentido de espera religiosa de salvación, se quiebra en la realidad, el sufrimiento por el mundo se convierte, como en la filosofía cristiana de Kierkegaard, en un valor ensalzado en sí mismo. Sufrir es vivir. El fracaso se entiende como una victoria, en el sentido filosófico de una intensificación de la vida agudizada por el aguijón del dolor, que conduce hacia el camino de la trascendencia. Este concepto de relación causal entre la vida intensa, la sensibilidad y el sufrimiento puede apoyarse y, por tanto, sostenerse, en el modelo que se propone a partir de la doctrina cristiana<sup>82</sup>.

El más radical acento del sufrimiento del artista se anuncia en los modelos del martirologio cristiano que culminan en la equiparación directa con el sacrificio humano de Cristo. Ya los artistas del Renacimiento, como está plenamente demostrado en su obra, no se arredaban ante la iconografía martiriológica, en donde se proyectaba, entre otros rasgos, una elaboración personal del sufrimiento.

Desde una perspectiva cristiana, la Reforma de Lutero y la llamada Contrarreforma, auspiciada por los príncipes católicos, entre ellos sobresale la monarquía española, marcan pautas en la pintura religiosa siguiendo la hagiografía del santoral. El Barroco incrementará la participación de los más renombrados artistas –tanto pintores como escultores– en la didáctica y estética del arte con orientación religiosa de base cristiana.

La ensoñación *elísea*, que hoy en día es *vox populi* entre los dedicados a la historiografía del arte y de la cultura y, por supuesto, entre los hacedores artísticos, tiene sus ecos en la idea procedente del siglo XIX según la cual los genios a lo largo de toda su vida son seres incomprensidos; todos los grandes hombres trabajan para la posteridad y, por consiguiente, únicamente ellos mismos, sólo ellos, pueden tempranamente ser reconocidos.

Los honores póstumos aparecen como expresión de un sentimiento colectivo de culpa, forman parte de la incapacidad de la sociedad para reconocer en un primer momento al héroe en su periplo vital, y se convierten, pues, en un tributo que la sociedad destaca con el fin de reconocer y hacer patente su inmortalidad o su ansia de eternidad<sup>83</sup>.

Han sido numerosos los artistas que han reflejado, directamente en su obra, su propia equiparación, su identificación, con la figura de Cristo. Empiezan ya a verse claros ejemplos artísticos en el Renacimiento: Durero es uno de ellos; en *El velo de la Verónica* (1513) relaciona su sufrimiento, un año después de haber sufrido un periodo melancólico, con la pasión de Cristo ya que presta sus propios rasgos a la cabeza coronada de espinas

80- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 76.

81- *Ibídem*, p. 77.

82- *Ibídem*, p. 78.

83- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 89.



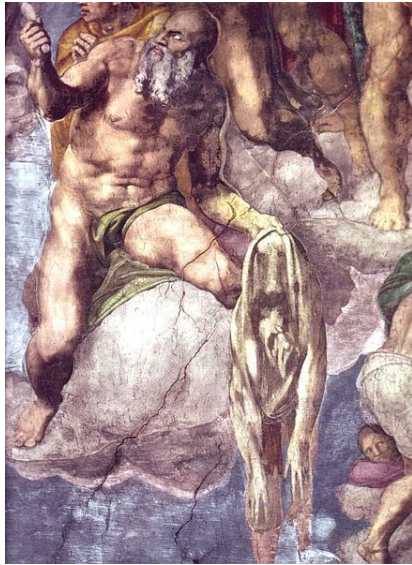


Fig. 1.64.- San Bartolomé mostrando su piel desollada (en la que hay un autorretrato de Miguel Ángel) detalle de El Juicio Final, Miguel Ángel.



Fig. 1.63.- Santa faz. El velo de la Verónica, Alberto Durero, 1513



Fig. 1.65.- Ecce-homo. Cristo y los críticos. James Ensor, 1891

de la figura representativa de Cristo; Miguel Ángel se retrata envuelto en la piel desollada, atributo de San Bartolomé, en el *Juicio Final de la Capilla Sixtina*. Se ensalza, de esta manera, como mártir cristiano, al que finalmente le espera la victoria, e intenta reflejar al mismo tiempo la injusticia de la crítica de su época ya que pretende mostrar a todo el mundo su incondicional unión con la Iglesia Católica<sup>84</sup>.

*El Ecce Homo* de Ensor o el *Cristo y los críticos*, del mismo autor, muestra como el artista coronado de espinas se eleva sobre la maldad del mundo. Mucho más claro es el paralelismo que se establece entre el propio artista y Cristo en el dibujo *Crucifixión de Ensor* (1886), en el que, en lugar de "INRI", se puede leer "Ensor".

Marc Chagall, por su parte, nos presenta el cuadro *El pintor crucificado* (1940), en el que un barbudo Cristo sostiene un pincel y una paleta. En el *Descendimiento* de 1941, aparece muy claramente el nombre del artista en el travesaño de la cruz, con lo que se pone de manifiesto la concepción del arte como vocación divina que trae, a su vez, consigo experiencias humanas de sufrimiento.

En la obra de Gauguin salta a la vista reiteradamente el paralelismo con Cristo; *El Cristo amarillo*, el *Autorretrato con Cristo amarillo*, el *Autorretrato con Cristo en el monte de los Olivos* son claros ejemplos de ello; la temática de la falta de hogar, la extrañeza entre los hombres y el sufrimiento del artista quedan bien reflejados en su carta de Tahití: "[...] soy un gran artista, y lo sé. Precisamente porque lo soy he tenido que soportar tanto sufrimiento para seguir mi camino; en estas condiciones, no siendo artista, me tendría sin más por un miserable".

La valoración del sufrimiento y su reivindicación en el sentido de una prueba de misericordia divina, así como la profunda y religiosa resignación al destino sufriente, son muy explícitas en las cartas que Van Gogh

84- Podemos hablar de un sin fin de artistas de la "vanguardia" que, en su obra, han mostrado múltiples identificaciones con los mártires y con Cristo; tales son, por citar a algunos, James Ensor, Marc Chagall, Joseph Beuys, Van Gogh, Gauguin y Dalí.



Fig. 1.66. - Descendimiento, Marc Chagall, 1941

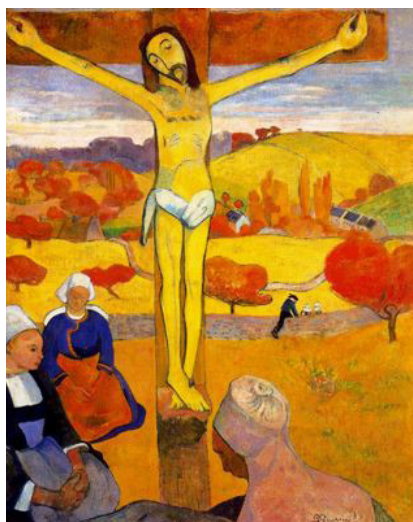


Fig. 1.67. - El Cristo Amarillo. Paul Gauguin. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. General Purchase Funds, 1889

escribió a su hermano Theo: "[...] Los artistas son hombres que deben ser probados en el fuego de la vida para ser interiormente fortalecidos y consolidados" (abril de 1878).

En la obra de Dalí se encuentran también claras equiparaciones con Cristo, incluso, tanto en el sentido de ciertas analogías paganas como psicoanalíticas. La obra clave de la tardía sublimación religiosa de las fantasías de la niñez es la composición *La estación de Perpiñán* (1965), en ella, como Cristo, él se presenta como el hijo místico entre los padres, destinado, por consiguiente, al sacrificio y, cuya relación con Gala, se halla caracterizada por su condición de hijo con el significado autobiográfico de la figura del hijo de Dios sacrificado<sup>85</sup>.

#### d) Aislamiento y patologización del genio en el siglo XIX

El mito del "genio"<sup>86</sup> va tomando cuerpo con los perfiles descritos y, a partir de finales del XIX, recibirá acepciones psicologizantes por parte de diversos autores que pretenden otorgarle una base pseudo-científica; sin duda alguna estos ejercerán una poderosa influencia sobre algunos historiadores del arte y sobre los propios artistas. La sentencia de Lombroso (1895) afirmando que «el genio es una de las muchas formas de locura» y las forzadas definiciones tipológicas de Kretschmer (1931) llegaron a constituir una parodia de la personalidad artística y fomentaron la alienación del artista.

Se produce un viraje en la consideración del mito del "genio" hacia lo patológico. Como arrogantes despreciadores de la tradición y de la ratio, la sociedad del momento se enfrenta al "genio" que es concebido en público como una provocación. El "*desperdiciado genio*" del *Sturm und Drang* se convierte en prototipo del posterior bohemio que, frente al filisteo, proclama, como atributos de la pertenencia a un grupo, entre otros aspectos la pobreza y el abandono del aspecto externo. El colectivo de artistas empieza a conceptualizarse paulatinamente en la sociedad como grupo marginal, aunque unido entre sí, que busca la panacea de su existencia en la estatalización de su modo de vida. A partir de entonces, el papel del "salvajismo artístico" será precisamente exigido por el público que acude a las exposiciones o talleres artísticos si es que la obra y la persona han de ser celebradas como poco comunes<sup>87</sup>.

No es extraño que la creencia en este papel del artista ante la sociedad llegara hasta la búsqueda del dolor, y se diera la bienvenida al sufrimiento y a la enfermedad como si fueran musas irremplazables. La situación social de marginación, aunque sea paliada con un halo de alabanza al genio, marca el nuevo rostro del sufrimiento en el artista. El mito del genio y la locura se convierte en moda cultural y se coquetea abiertamente con la anormalidad como condición previa de lo genial<sup>88</sup>.

Schopenhauer en su libro *El mundo como voluntad y representación*

85- Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp.79-84.

86- El DRAE, 2001, lo define como 4. Capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas o admirables, 5. Persona dotada de esta facultad.

87- Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp. 120-121.

88- *Ibidem*, pp. 122-123. Schopenhauer afirma que la "locura del artista" pierde su antiguo significado de fuente de inspiración y se convierte en psicopatía de la enfermedad y de la neurosis. Asimismo, opina que el "genio" está más cerca de la locura que del sano entendimiento.



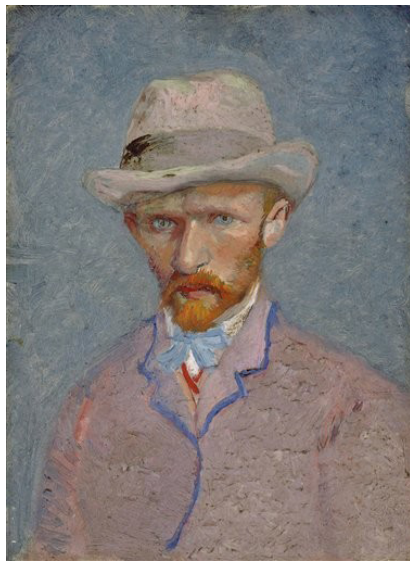


Fig. 1.68 .- Retrato de Theo, Van Gogh, Museo Van Gogh de Amsterdam, 1887

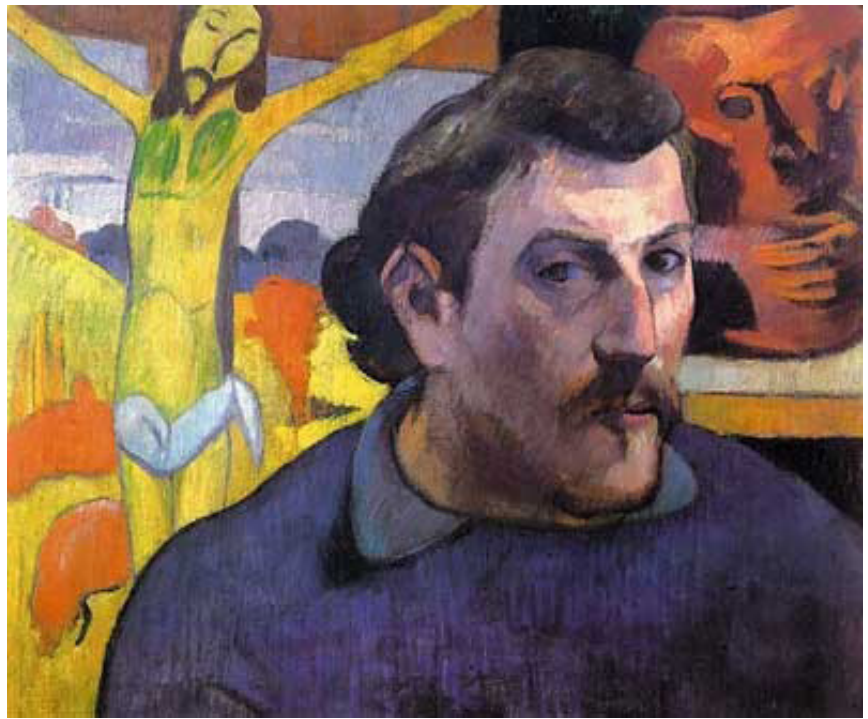


Fig. 1.69 .- Autorretrato con Cristo Amarillo, Paul Gauguin. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. Colección Particular, 1889



Fig. 1.70.- El hospital de Arles, Van Gogh, Óleo sobre lienzo, Oskar Reinhart Collection, Winterthur, Switzerland, 1889



Fig. 1.72.- Galarina, Salvador Dalí, Óleo sobre lienzo, Donación de Dalí al Estado español. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras, 1945.

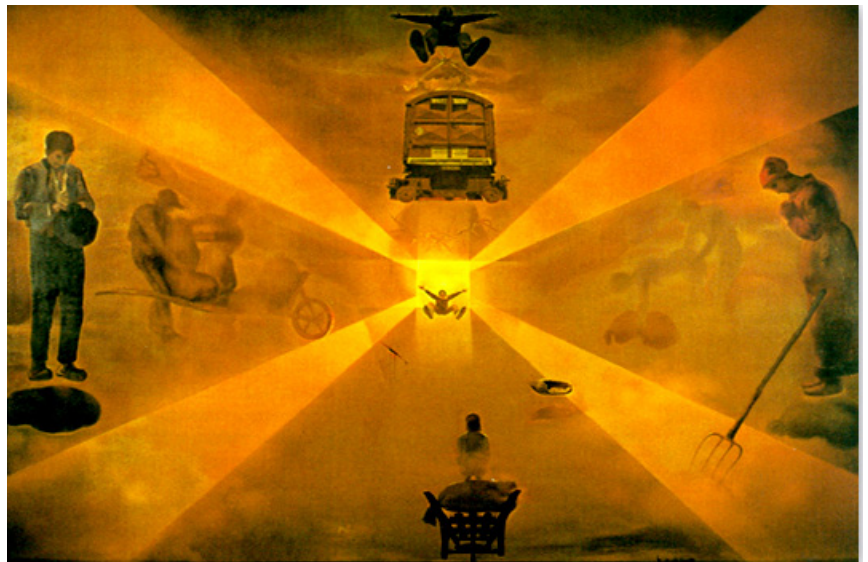


Fig. 1.71.- La estación de Perpignan, Salvador Dalí, 1965

presenta la teoría de que el “genio” se debe a una excesiva supremacía, en el individuo, de la voluntad frente al intelecto. El mito del “genio” en Schopenhauer no sólo influyó decisivamente en la filosofía y la psicología de la creatividad en el siglo XIX y en los comienzos del XX, sino que su pensamiento se introduce profundamente en la ciencia médica, en donde dejó, ante todo, la impronta de su pensamiento en la psiquiatría que se iba construyendo paulatinamente<sup>89</sup>.

Muchos investigadores se acercaron a la novedad que supuso la experimentación científica a partir de la patografía, en una búsqueda incesante de las fuentes biográficas de diversos autores, o personalidades “geniales” que pudieran aportar elementos anormales para poder explicar “la causa del genio”<sup>90</sup>. El genio aparece ligado cualitativamente a la creación artística, en concreto a la creación plástica, ya que dicha caracterización en el poeta es anterior.

Vemos como de nuevo las biografías ocupan un lugar de primer orden en cuanto a la configuración de la *leyenda del artista*, pues, sin ellas como célula base de la investigación, muchos de los estudios, que se fueron gestando en torno a la figura del genio, no hubiesen tenido sentido. Bien es cierto que la apropiación de los datos biográficos se realizó de forma totalmente subjetiva, más bien orientada a ilustrar determinados aspectos negativos de las *personalidades geniales* con el fin de poder demostrar las características de la personalidad del genio<sup>91</sup>.

El deseo de explicar científicamente el concepto de “genio”, más allá de la filosofía, les impulsa a buscar a las generaciones en torno a 1800 un factor físico que dé soporte a la actividad genial o que, al menos, influya en ella. Al mismo tiempo, se va perdiendo el concepto de la similitud del artista con Dios y, a principios de los años treinta del siglo XIX, se ponen en boga las teorías de la transmisión hereditaria, que se establecen como previas e irrevocables condiciones biológicas externas para el desarrollo de la personalidad. La pseudocientífica, pero enormemente popular teoría de la “frenología”, se convierte en instrumento de revelación y de predicción del talento<sup>92</sup>.

La “frenología”<sup>93</sup> contribuyó, con su extraordinaria popularidad, a dejar de un lado la concepción elitista del artista, ya que se opone a la idea romántica de la creencia en las fuerzas sobrenaturales de la naturaleza que actúan con carácter demiúrgico sólo sobre algunos escogidos. Según los frenólogos, el genio se diferencia de los otros seres humanos sólo cuantitativamente, según el cráneo del individuo. A su vez, introducen también la idea del talento, no cómo fenómeno sólo limitado a las artes, sino como capacidad que se manifiesta en el ser humano en todas las comunes actividades de la vida cotidiana. El democrático y fundamental pensamiento de este movimiento es tan convincente como sencillo: el genio ya no estará provisto del fardo y el halo de santidad del elegido y/o del marginado, sino que, en cuanto “talento” será un fenómeno universal y cotidiano del hombre común.

89- Neumann, E.: Mitos de artista, pp. 124-125-126. Con ello comienza la interminable y curiosa danza de patografías, búsqueda de anomalías del genio, que encuentra su apogeo y provisional cierre en la obra de W. Lange-Eichenbaum: Genio, delirio y fama (1927).

90- *Ibidem*, p. 127. La búsqueda se ha prolongado durante más de cien años. Entre los diversos investigadores, destacamos: Lélut “*Le demon de Socrate*” (1836), Madden “*The infirmities of Genius*” (1833), Chapman “*Characteristic of Men of Genius*” (1847), Verga “*Sobre la locura de Cardano*” (1845), Winslow “*On Obscure Diseases of the Brain and Disorders of the Mind*” (1861), Moreau de Tours “*La Psychologie Morbide*” (1859), Tardieu (1872) añade un estudio de la caligrafía de los enfermos mentales con el fin de determinar las correlaciones entre síntomas clínicos y expresiones gráficas.

91- La extrapolación de los datos biográficos y la subjetividad del género biográfico incidieron, como era de suponer, en destacar unos rasgos sobre otros en la configuración de la leyenda del artista.

92- Neumann, E.: Mitos de artista, p. 128.

93- Teoría según la cual es posible conocer las facultades e instintos de un individuo mediante la inspección de sus protuberancias. Gall, austriaco de nacimiento, fue expulsado de Viena a causa de sus doctrinas sobre las virtualidades de la frenología para el progreso de la humanidad.





Fig. 1.73.- James Ensor en su estudio



Fig. 1.74.- El pintor calavera, James Ensor



Bien es cierto que no todo el mundo pensante estaba a favor de esta concepción del "genio". La mitificación del profeta-artista y su desmitificación biológica van paralelas por ser concepciones antagónicas y, por tanto, se condicionan mutuamente. De ahora en adelante, las fuerzas idealistas e irracionalistas determinan ambivalentemente la discusión del "genio" hasta el siglo XX<sup>94</sup>.

La obra de Lombroso gozó de una enorme popularidad y fue, incluso, traducida a varios idiomas, pero sus ideas no eran nuevas, sino que se basaban en todos los estudios realizados anteriormente. Lombroso pudo apoyarse en la teoría de la generación de Morel (1857) y proyectar en su teoría un carácter evolutivo con la inclusión de ideas darwinistas. Además, en la obra de Lombroso, apenas si se encuentra una idea interesante acerca del "genio" que no se halle ya en el *Sturm und Drang* y en Schopenhauer.

El "genio" aparece estigmatizado con una sensibilidad extraordinaria y a menudo perversa que, no sólo se vuelve especialmente receptiva para los estímulos externos, sino que, al mismo tiempo, es responsable de sus desacostumbradas pasiones. El papel marginal del artista es transformado materialmente, en enfermedad, pero el "genio" no es caracterizado necesariamente como neurótico o enfermo mental, aunque se acentúa la esperanza de conseguir una mejor posibilidad de comprensión de las enfermedades mentales mediante la investigación acerca del "genio"<sup>95</sup>.

La teoría de la enfermedad degenerativa y epiléptica del "genio" se basa en el concepto de que en cuanto más se desarrolla un determinado órgano humano, se van degenerando otros. Si los "genios" tienen más desarrollado el cerebro, se explica "la esterilidad del genio", "la pequeñez de la estatura" y la "indigencia corporal de los grandes hombres", así como la preponderancia de los "centros de las funciones sintéticas y representativas" del cerebro a costa de los que originan las fuerzas de "la voluntad y el sentimiento"<sup>96</sup>.

Las investigaciones encéfalo-anatómicas del "genio" son decepcionantes para los representantes de la teoría positivista de la degeneración, pues los defectos, las manifestaciones carenciales y el trastorno de funciones no prueban, o apenas permiten establecer, una significativa relación con la productividad del genio<sup>97</sup>.

Es un fácil prejuicio extraer de la obra de Nietzsche el culmen del culto al "genio" en el desarrollo del concepto autodivinizante del superhombre. Su posición con respecto al problema del "genio" es, sin embargo, ambivalente, se desarrolla y se concibe en varios niveles, y, por supuesto, dicha posición está sometida a las modificaciones que encontramos en su proyección filosófica, entroncada con rasgos de una nueva ilustración positiva.

Nietzsche anticipa conocimientos de la tan actual psicología de la cognición y de la creatividad; el "genio" se desarrolla a partir de unas capacidades muy específicas, que pueden entenderse como una pura energía

94- *Ibidem*, p. 129. El movimiento *arts and crafts*, surgido de Ruskin y Morris, hizo que chirriara el engranaje de una inhumana creencia en el progreso al propagar la romántica idea de salvación de la creatividad por medio de la artesanía.

95- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 132.

96- Lombroso: *Genio e degenerazione*, p. 300.

97- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 139. Este aspecto anatómico cerebral posibilitó, al menos, una prueba parcial de la compatibilidad de la salud física y la intensa fuerza de producción creativa. Constituye una piedra clave en el camino hacia la prueba de la normalidad biológica del genio



Fig. 1.75.- Museo de Antropología Criminal "Cesare Lombroso" - Turín



Fig. 1.76.- Cabeza del propio Lombroso. Museo de Antropología Criminal "Cesare Lombroso" - Turín

encaminada hacia un lugar o hacia un fin particular y que, junto con un gran coraje personal y junto con el papel de la educación al lado de los mejores maestros, modelos y métodos, se actualiza, se complementa y se va desarrollando en la esfera social. Nietzsche, pues, pone las bases conceptuales para una explicación sociológica y psicológica de la creatividad<sup>98</sup>.

#### e) *La "pose del décadent"*

También tiene lugar en la percepción de la *leyenda del artista* lo que se ha denominado la época "du décadent", en la que tiene lugar una estatalización del papel del artista y en la que la huída hacia la enfermedad por parte del "genio" se convierte en la postrera posibilidad por mantener vigente, mediante exaltaciones físicas y psíquicas, la autosobrevaloración mítica del genio como superhombre.

98- *Ibídem*, p. 136



Fig.1.77.- El gran masturbador, Salvador Dalí, Óleo sobre lienzo, 110 x 150 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1929.

En la pose teatral del *decádent* se conserva tanto la imagen del noble como enfermo artista-genio (el neuroasténico es “alabado” por la enfermedad y la debilidad de carácter), al igual que el sentimiento de superioridad en aras del ensalzamiento del yo. La enfermedad pasa a ser una situación buscada a la que se rinde culto público. Al final de este proceso, está el placer narcisista de exaltar lo enfermo y lo anormal.

El sufrimiento real, exaltado por sí mismo y por su entorno, se convierte en confesión de dolor para obtener renombre artístico, gloria humana entre los suyos. Los surrealistas, también, alabaron a la *mantis religiosa*, un originario motivo simbólico en el que se mezcla la conexión de Eros y la muerte, del placer y del dolor, hasta convertirla en un principio natural, toda vez que el insecto femenino, tras la consumación del acto sexual, devora a su antagonista masculino<sup>99</sup>.

Lo más extremo del espíritu burgués-conservador en el seguimiento de la posición científica de Lombroso lo representa el médico Max Nordeau, que, en su libro positivista *Entartung* (1892/93), se posiciona frente a toda la “epidemia de degenerados” de su época. Su posición intelectual está en la línea de la moralización que alienta la psiquiatría y se corresponde, en cierta manera, con el “problema” que se venía arrastrando del genio y de la creatividad. La ciencia psiquiátrica y la burguesía caminan de la mano en tanto que la ciencia adopta el papel de un claro servidor de normas de comportamiento y de conducta en línea con los valores burgueses<sup>100</sup>.

99- Sin duda alguna se basaron en la observación de Freud de que “el principio de placer parece estar precisamente al servicio del impulso hacia la muerte”.

100- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 141-145. Por ello se subraya el reproche a la holgazanería, a la vagancia, inconsistencia y falta de fijeza de principios de la llamada naturaleza artística, que, a su vez, es tanto más odiada por menospreciar todo lo “burgués”.



### 1.1.6. Finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX

#### a) *El psicoanálisis (Mitos sobre el artista y la creatividad en la psicología profunda)*

La tradición continúa, se complementa y se perfila doctrinalmente en la teoría del psicoanálisis que convierte al artista (y parte de su leyenda) en neurótico —baste, como muestra de lo afirmado, el estudio de Freud sobre Leonardo<sup>101</sup>—. A partir de Freud hay una excesiva influencia psicoanalítica en la interpretación del arte —como lo hay en la interpretación de la vida en general—, incorporada por los propios pintores a las teorías de su propio arte, de su propia

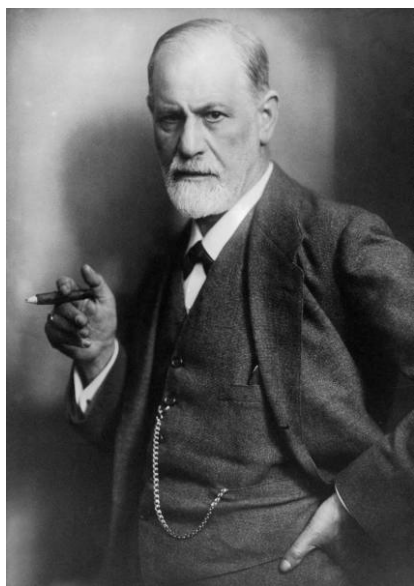


Fig.1.78.- Sigmund Freud (Freiberg, hoy Pribor, Moravia 1856 – Londres 1939)



Fig.1.79.- Freud y el Comité. Sentados: Freud, Sándor Ferenczi y Hanns Sachs. De pie: Otto Rank, Karl Abraham, Max Eitingon y Ernest Jones.

concepción artística. «Neurosis», «conflicto», «sublimación» son palabras mágicas de las que se sirven (tanto artistas como estudiosos) para explicar el origen de la creatividad del artista.

La transición de la teoría del “genio” y del delirio a la concepción del arte como neurosis no sólo muestra el apoyo a la tesis de Steckel, sino también el regreso a la tesis muy extendida entre los psiquiatras de los años ochenta y noventa: “La enfermedad que sufren los poetas es la histeria”. [...] “Todos los poetas son neuróticos”, [...] “También el genio y, con él, el artista son fenómenos de regresión”.

La tesis es difundida y alimentada por el mito del “salvajismo artístico” de un desarrollo excesivamente fuerte de la vida instintiva del artista. “Este posee los violentos instintos del hombre primitivo y debe adaptarse a las demandas de la cultura. [...] Todos los artistas y creadores: Shakespeare y Miguel Ángel, Dante y Poe, Nietzsche y Dostoiévski, ¿qué fueron sino caníbales salvados por el arte?”<sup>102</sup>.

101- Freud, S.: “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910).

102- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 177.



Fig. 1.80. - Santa Ana, La Virgen y el Niño, Leonardo da Vinci, Museo del Louvre, 1510-13



Fig. 1.81.- Interpretación freudiana de un buitre en el cuadro de Leonardo da Vinci Santa Ana, La Virgen y el Niño.

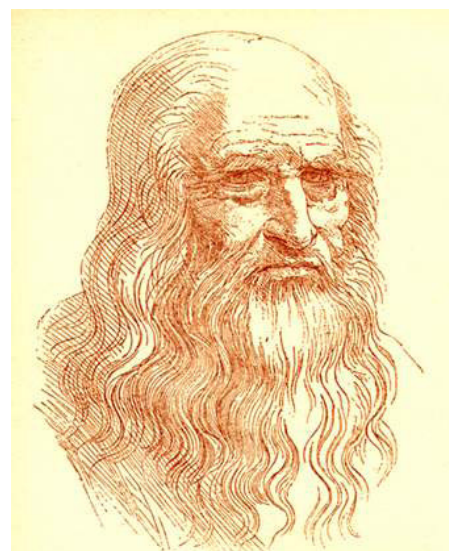


Fig. 1.82.- Leonardo Da Vinci



Fig. 1.83.- Arch of Hysteria, (Arco de Histeria) Louise Bourgeois, 1993



Fig. 1.84.- Cell (Arch of hysteria), Louise Bourgeois, 1992-1993

Aunque discípulo de Freud, O. Rank, basándose en la *Interpretación de los sueños*, afirma que el arte es fruto del resultado de una psicoterapia del inconsciente y la imagen del artista va de acontecimiento misionero a chivo expiatorio de la Humanidad: en tanto que el artista personifica el conflicto entre la naturaleza sexual del hombre y la cultura; la renuncia por parte del artista de los instintos supone, por lo tanto, que el artista cargue con el sufrimiento<sup>103</sup>.

Freud no equiparó en sus investigaciones arte y neurosis, aun cuando tanto Steckel como Rank parten, en la recepción de sus teorías, de esta premisa. Las afirmaciones realizadas por Freud fueron tomadas especulativamente por Steckel a la vez que ampliadas y falseadas por un intento desmedido de exagerar las posiciones del maestro. Por otra parte, Freud nunca se defendió de dichas interpretaciones, e, incluso, llegó a incluir artículos de Rank en alguna edición de *La interpretación de los sueños*<sup>104</sup>.

Las opiniones de Freud acerca del artista nos son de suma importancia pues marcan, desde la perspectiva actual, un punto álgido en cuanto al propio desarrollo de la leyenda del artista, ya que la psicología del arte en Freud marca un paulatino abandono de la observación patográfica del artista para centrarse en un análisis del proceso creativo que, a pesar de poder contener lo patológico, no es idéntico a la enfermedad.

Para Freud, a partir del conflicto de las tendencias del Yo y del Ello, se puede acceder a procesos de creación artística, en paralelo con su teoría del desarrollo general de la cultura como renuncia de los instintos. Al igual que, a partir del conflicto de las fuerzas antagónicas del alma, el artista encuentra una salida que puede ser denominada proceso de autosalvación, en el que al arte le corresponde un papel terapéutico<sup>105</sup>.

Observamos que comienza a señalarse la tan conocida y difundida, hoy en día, función terapéutica del arte. El artista, o el que se emplea en

103- *Ibidem*, p. 179.

104- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 180. Freud nunca consideró neurótico al artista, pero lo colocó en la cercanía inmediata a la neurosis. "El artista es en principio un introvertido", dice la famosa frase de las Lecciones de psicoanálisis, afirmación que no está lejos de la neurosis.

105- *Ibidem*, p. 183. : "El artista busca ante todo



Fig. 1.85 y 1.86. - Cell I, Louise Bourgeois, 1991

la liberación de sí mismo y lleva la misma por medio de sus obras a los demás que sufren por los mismos deseos retenidos" (1912; G.W., VII, 417).

106- Así lo demuestra la obra de Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910). A partir de unos pasajes de los escritos del propio Leonardo, Freud procedió a analizar los recuerdos de la niñez del artista.

107- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 270. El profesor Meyer Schapiro (en 1956) señaló algunos defectos del procedimiento psicoanalítico empleado en la investigación de personalidades históricas y obras de arte como que las explicaciones psicoanalíticas dependen tanto de la parcialidad del intérprete como los demás métodos.

108- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 188.

una actividad artística, consigue, mediante el proceso de creación, liberar sus fobias y angustias. En palabras de Freud, consigue liberar los impulsos reprimidos del "ello", que son los que nos causan malestar, los que nos molestan.

La función del artista, desde esta óptica, adquiere una importancia inusitada, puesto que no sólo él es capaz de conseguir la transmutación personal al desarrollar su arte, sino que además, con la creación de la obra artística, tiene la función de poder actuar sobre el resto de la sociedad. La obra del artista, pasa a tener una función casi mágica, casi demiúrgica, pues consigue transportar al espectador a ese espacio (el que representa la obra artística) en el cual puede liberar también sus impulsos reprimidos y ocultos, y, de otra parte, la obra, como elemento de transmutación, pasa a ser una dualidad muy marcada: un elemento de sanación, un elemento de salvación y un elemento de alivio ante nuestros sentimientos encontrados, a la vez que un elemento que actúa como mediador en la lucha que se libera entre el "ello" y el "yo", en todos y en cada uno de nosotros.

El rasgo de carácter biográfico mantiene en Freud su valor para la investigación, siempre al servicio de una comprensión funcional del arte, con el fin de que pueda ayudar a esclarecer, por mínimos que sean, los motivos que han intervenido en la constitución de las obras, así como los que se han tenido en cuenta en su recepción. En dicha posición observamos que hay un olvido de la patografía –incidió en factores de herencia genética-, y se pasa a incidir en la búsqueda de acontecimientos vitales que puedan convertirse en factores de desarrollo y de explicación tanto de la vida como de la obra del artista.

Se intenta encontrar puntos de contacto en las biografías de los artistas con el posible desarrollo de su arte, con su concepción artística, con la evolución artística, con los temas y motivos seleccionados; al igual que se intenta explicar la creación de una determinada obra artística, en relación con un determinado suceso en la vida del artista. La búsqueda de información biográfica se centra sobre todo en la niñez, como factor determinante y como punto de partida en la formación del individuo creativo, según Freud<sup>106</sup>. En cambio, Meyer Schapiro demostró que las suposiciones de Freud se basaban en datos erróneos.

Un punto débil esencial en la interpretación psicoanalítica del arte se manifiesta en el análisis exclusivamente biográfico-genético de las obras de arte. La reducción al análisis de las motivaciones desde la psicología profunda no está inmunizado contra la tentación de continuar una moderada y tácita modalidad del antiguo pensamiento del arte y su relación con la enfermedad, allí donde en la biografía se buscan puntos de conflicto para establecer la correspondiente relación con el simbolismo de la obra. Por ello no extraña que la selección de obras y personalidades de artistas fueran sometidas de antemano, para su observación psicoanalítica, a una selección negativa que reflejara e ilustrara la teoría preconcebida<sup>108</sup>.





Fig. 1.87.- El Diván de Freud

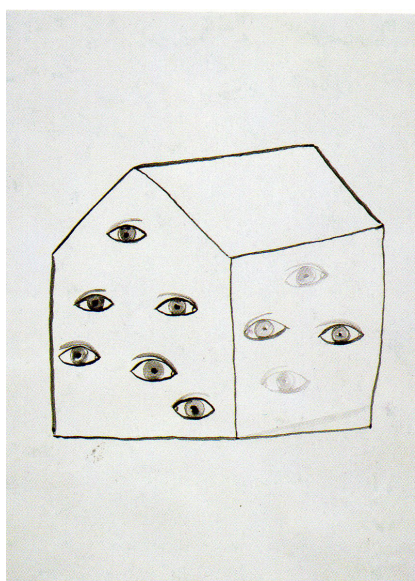


Fig. 1.88.- Casa de ojos, Louise Bourgeois, acuarela sobre papel, 43x32, 5 cm, 1997

Desde este punto se ve un claro fallo del modelo psicoanalítico en la productividad artística ya que no tiene en cuenta las condiciones externas y socioculturales en las que se realiza, y conduce a la suposición de que dicha actividad artística es la expresión de la personalidad. Tal concepción está muy alejada de la realidad del arte profesional, y, por supuesto, de las influencias estético-normativas del medio. Un arte que se ofrece conscientemente como objeto de venta no sólo está supeditado a otras presiones que pueden anular totalmente la expresión subjetiva, sino que proyecta en el productor otras muy diferentes e individuales funciones de expresión<sup>109</sup>.

Freud<sup>110</sup> pudo llegar también a concebir la similar paralelización universal de poesía y juego, a las que es común el factor de la fantasía: "[...] ¿No debemos buscar ya en el niño las primeras huellas de actividad poética? Todo niño que juega se comporta como un poeta en tanto que da lugar a un mundo propio, un mundo creado por él; dicho más correctamente, lleva las cosas de su mundo a un nuevo orden muy agradable para él. El poeta, cuando se adentra en un mundo poético, hace lo mismo que el niño que juega, crea un mundo de fantasía con gran afectividad que se convierte en su imaginario vital, al mismo tiempo que se aleja fuertemente de la realidad" (G. W., VII, 214)<sup>111</sup>.

El psicoanálisis propone varias nociones descriptivas de la personalidad creadora, centradas en torno al Yo, el narcisismo, la represión y la sublimación.

El yo creador se puede comprender como la consecuencia de una problemática, esencialmente depresiva. La creación puede tener una profunda repercusión en ese yo, repercusión que en realidad es el *modus operandi* de la creatividad. Este efecto depresivo, que no es sino potencialidad, fuerza creadora, parece susceptible de transformarse en obra en su vertiente positiva, y en depresión clínica en su vertiente negativa.

En términos psicoanalíticos, la creatividad supone una comunicación fértil entre el inconsciente y lo consciente, es decir, entre el orden simbólico y el lenguaje, entre las representaciones de objetos y las representaciones de palabras y permite establecer fácilmente vínculos desusados entre las ideas y sus representaciones. La energía del movimiento creativo proviene del mecanismo de la sublimación que consiste en transformar las pulsiones sexuales y desplazarlas hacia un fin determinado, hacia el objeto de la creatividad<sup>112</sup>.

Normalmente se destaca que hay tres características que se mueven en la frontera entre el genio y la locura, que, a su vez, se transforman en rasgos patológicos cuando se hacen más acusadas: obsesión, perfeccionismo y nivel elevado de energía. Se destaca, asimismo, que los sujetos creativos no son fundamentalmente más inteligentes que la media ponderada de la sociedad, aunque utilizan de un modo distinto sus capacidades, sobre todo a través del juego y de la perseverancia, y siempre teniendo en cuenta la fortísima conciencia de su identidad<sup>113</sup>.

109- *Ibidem*, p. 186.

110- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, pp. 273-274-275. "El artista freudiano y postfreudiano se apropia de un grado de libertad personal que desconcertaría, incluso, a sus precursores románticos. [...] Lo suyo es una entrega muy consciente al subconsciente. El psicoanálisis ha producido un nuevo tipo de personalidad artística con sus propias características distintivas".

111- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 190.

112- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 114.

113- *Ibidem*, pp. 112-113. Para ello se han utilizado dos métodos de análisis: Un método cognitivo en los estudios recientes, y el método analítico en los trabajos más antiguos.

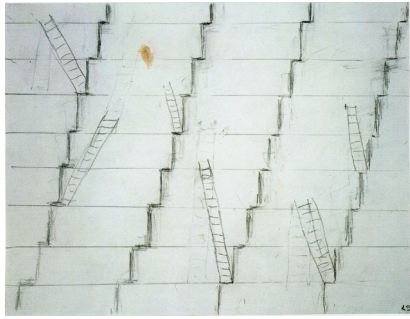


Fig.1.89.- Unconscious compulsive thoughts,  
(Pensamientos compulsivos inconscientes)  
Louise Bourgeois, 1998



Fig.1 91.- Femme Maison, Louise Bourgeois,  
2005



Fig.1.90.- Fotografía de Louise Bourgeois por Robert Mapplethorpe

La idea obsesiva que concentra dinámicamente toda la energía de la personalidad en el punto más álgido del trabajo creativo es otro rasgo más de las constantes que inciden en el retrato del creador y del ser excepcional. La depresión, como virtualidad orgánica, se halla presente en el desequilibrio y en las heridas producidas por el narcisismo, como otra condición del proceso creador<sup>114</sup>.

Jung sitúa el "complejo autónomo" no en el inconsciente personal del creador sino en la oscura esfera del "inconsciente colectivo" y de las ideas y conceptos arquetípicos que de él surgen. El poeta, portavoz del alma colectiva del pueblo, de la humanidad, lleva la marca de profeta. Es una imagen del arquetipo del gran médico místico Quirón, cuya estigmatización, con una herida incurable, se repite en el sacrificio de Cristo. El artista obtiene en esta interpretación veneración religiosa; aunque la embajada cristiana se reduce a una analogía con el arquetipo del médico divino con el fin de resucitar en el poeta como nuevo salvador e intérprete del ser creativo<sup>115</sup>.

A diferencia de Freud, Jung concede mucha importancia a las fuerzas cognitivas bajo el dominio de un "yo" creativo frente a las fuerzas del "ello".

El acercamiento del arte y de la neurosis lo esboza O. Rank dentro de la imagen de un hombre sano y creativo, que, como artista, une

114- *Ibidem*, pp. 115-116. El creador se siente desgraciado y, con frecuencia, decepcionado de la imagen que se había formado de sí mismo. Los defectos físicos y los complejos de inferioridad también inciden en su amor propio que le fuerzan a realizar grandes cosas para superar la imagen negativa de uno mismo.

115- Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp. 191-193-194. El mérito de Jung (1922) es haber llamado la atención acerca del mal uso del vocabulario, desde la psicología profunda, en la interpretación del arte... "Señalar que éste o aquel artista es un narciso, tiene complejo de Edipo, etc., posee tan sólo un valor explicativo, generalmente humano, que no alcanza a explicar la cualidad del artista ni la cualidad de su obra".





Fig.1.92.- Centauro Quirón, William Blake

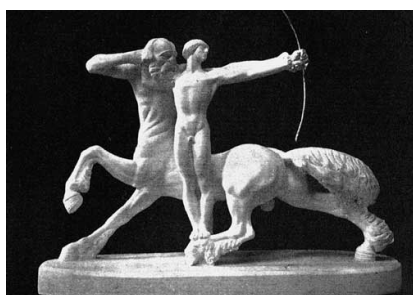


Fig.1.93.- Centauro Quirón



Fig.1.96.- Fotografía de la exposición "Arte degenerado" en la Haus der Kunst de Munich en 1937.



Fig.1.97.-Hitler, Goebbels y Ziegler en la exposición, ARTE DEGENERADO, Múnich, 1937



Fig. 1.94 y 95.- Retablo de Isenheim, La crucifixión, Mathis Gothart Nithard, llamado Grünewald, elaborado entre los años 1512 y 1516.

en sí mismo la fortaleza del "yo" y la fuerza de su voluntad, que da lugar a un "yo" fuerte y expansivo que rechaza el concepto de la sublimación: el artista, como prototipo del hombre creativo, posee un "yo" más resistente que el del "hombre normal". El hombre artista se convierte en el arquetipo auténtico de la normalidad anímica al que el resto del mundo tiene que emular <sup>116</sup>.

En 1962, se muestra ya renovada la "democratización" en Estados Unidos del concepto de "genio" procedente de principios del siglo XIX: la creatividad es una capacidad del hombre, y, por consiguiente, todos los hombres son creativos. Con esta convicción adquiere importancia la teoría del "aprendizaje", como resultado de grandes logros y largos esfuerzos para su implantación en la sociedad del saber, en contraposición a la comprensión del producto creativo como resultado de una casualidad, de un momento inspirado en un visionario sueño diurno.

La utilización de Jean Dubuffet de la figura del artista psicótico como alguien "sano", como renovador y agitador cultural que se sirve de la locura como medio consciente para llevar una vida escogida libremente más allá de las normas de la cultura imperante en la época, es un ejemplo del cambio de orientación en cuanto a la concepción de la ya antigua ecuación genio-locura. Ante esto cabe la interpretación de que este punto de vista pueda ser entendido también como una vía moderna de continuar el mito ya clásico del arte y la enfermedad. Si bien la enfermedad aparece mejor valorada, se tiene de ella una conciencia más elevada y restrictiva.

En el marco de un análisis estético y valorativo, se recomienda utilizar el término de *art brut* como un concepto genérico que englobe también a este arte que parte de lo psicótico, de modo que sean englobados en dicho término tanto el arte que nace (o se desarrolla a partir) de la enfermedad como el que nace (o proviene de la fuente) de la salud, de modo que se evite una separación y, por supuesto, exclusión del arte que proviene de los enfermos psíquicos <sup>117</sup>.

116- *Ibidem*, p. 195.117- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 199-200.





Fig.1.98.- Cartel de la exposición Arte Degenerado, Múnich, 1937

118- El surgimiento del concepto de "arte degenerado" ya se manifiesta en los años ochenta del siglo XIX, llega a su apogeo con el nacionalsocialismo, y culmina con la exposición "Arte degenerado" en la *Haus der Kunst* de Munich en 1937.

119- Claramente prefascistas y polémicamente insuperables son los discursos llenos de odio, contra la degeneración de dichas formas artísticas, del médico Max Nordau en donde establece un cierto paralelismo entre el artista moderno y el criminal execrable. El surgimiento del concepto de "arte degenerado" ya se manifiesta en los años ochenta del siglo XIX, llega a su apogeo con el nacionalsocialismo, y culmina con la exposición "Arte degenerado" en la *Haus der Kunst* de Munich en 1937.

Si bien el concepto de "arte degenerado"<sup>118</sup> y la enemistad hacia las vanguardias no eran nuevos en la ideología alemana, el estado fascista que rige el país alimenta, mediante sus poderosos medios de propaganda, la organización sistemática de la destrucción de este arte y la persecución de los artistas que lo defienden. En la misma línea doctrinal se manifestaron también muchos estudiosos de la psiquiatría que contribuyeron a la difusión de esta imagen de arte moderno "degenerado"<sup>119</sup>.

Lombroso compara a los artistas y a los enfermos mentales con el arte indio, egipcio, japonés y chino, con lo que acentúa la atávica unidad del hombre psicótico y el criminal en su vuelta a los estadios prehistóricos de la civilización. Aboga por una asociación de hombres bienpensantes y libres (de acuerdo con la ideología que lo sustenta) para combatir la inmoralidad, cuya patológica extensión en las artes y entre los artistas, en general, cree poder reconocer. Son muchos los



Fig.1.100.- Cádiz o, Hitler en el infierno, George Grosz, 1944



Fig.1.101.- Guerra, Marc Chagall, 1966



Fig.1.102. - El beso, Pablo Picasso, Museo Picasso, Paris, 1969



Fig.1.99. - Borrado de la lista, Paul Klee, Colores al óleo sobre papel encerado transparente, 31.5 x 24 cm. Colección Felix Klee, Berna, 1933.

médicos psiquiatras que ven un cierto paralelismo entre las formas artísticas de los enfermos mentales y el arte moderno de artistas de la talla de Chagall, Grosz, Klee, Picasso, etc.

Es cierto que, en la sociedad dominante de la época, se desencadena social y culturalmente un movimiento, alentado por el poder académico y político, en contra de la llamada modernidad artística como si se tratara de una campaña militar bajo los estandartes de las "nobles" virtudes humanas. Los artistas son asimilados a "degenerados" porque no poseen (y no ejercitan) las virtudes que se intentan ensalzar, tales como la disciplina, el trabajo, el buen juicio burgués, etc., virtudes, por tanto, que configuran la vía de la "normalidad" y, por lo tanto, la "salud". El artista moderno, al apartarse de dicho concepto de "normalidad", es un degenerado.



Fig.1.103.- Exhibición Nazi de "Arte Degenerado", 1937, Munich

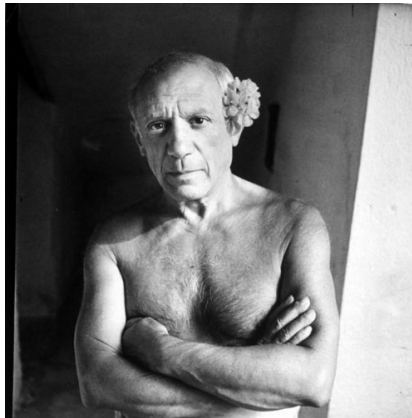


Fig.1.104.- Fotografía de Pablo Picasso



Fig.1.105.- Fotografía de Ernst Kris



Fig.1.106.- Freud su estudio y grafía

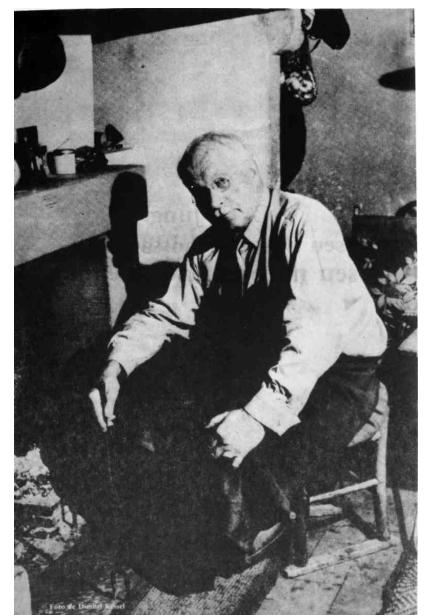


Fig.1.107.- Fotografía de Jung

## b) El psicoanálisis en el arte (lugares del narcisismo)

El carácter *secundario* del interés inicial de Freud<sup>120</sup> por la temática estética, como resaltara a finales del siglo XIX Ernst Gombrich, parece derivar en una exploración de los registros de la creatividad capaz de sugerir escuetamente una interrelación entre biografía y obra a través de la noción de *síntoma*.

Freud mantiene con el arte cierta indecisión entre el respeto a la inspiración y creatividad artísticas y la exigencia profunda de exploración de los productos culturales. Quizá por ello, los primeros textos sobre arte de Freud, a la luz de un prácticamente inexistente psicoanálisis aplicado al arte, sean muy poco relevantes para comprender la fertilidad científica del psicoanálisis aplicado a este terreno, menos, por supuesto, que la comprensión dinámica del desarrollo de su interpretación de la cultura<sup>121</sup>.

Ernst Kris, uno de los psicoanalistas cuyas ideas sobre la creatividad, la producción simbólica y la condición existencial e imagen social del artista en Occidente han sido una de las más fértiles canteras de la actual investigación psicoanalítica sobre las artes, afirma que, en las discusiones sobre psicoanálisis y arte, se advierte casi siempre la tendencia a simplificar o abreviar el pensamiento psicoanalítico.

120- Los primeros trabajos sobre arte o literatura de Freud, W. Steckel, Otto Rank, E. Jones o Carl G. Jung responden más a una mirada superficial o limitada que a un sugestivo espacio de ejemplificación del nuevo sistema psicoanalítico.

121- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 109-111.



Puede suponerse que para la comprensión psicoanalítica del arte se requieren principios más sencillos que para la comprensión psicoanalítica de las actividades normalmente estudiadas por la psiquiatría: “[...] La realidad<sup>122</sup> en la que el artista crea es con frecuencia descuidada”. Las circunstancias históricas, en las que se produce el desarrollo del arte mismo, limitan parte de su obra, pues determinan, en una dirección u otra, sus modos de expresión, y constituyen la sustancia frente a la cual lucha durante el largo o corto período de la creación<sup>123</sup>.

El moderno psicoanálisis debe adecuarse a los signos de comprensión del arte del siglo XX que tiende en general al estudio de las formas de comunicación.

El desarrollo del estilo, de los modos de representación, se tratan con excesiva frecuencia como resultado de un crecimiento orgánico, de una evolución real sin tener en cuenta los factores sociales, lo que podríamos llamar las actitudes del público; sin ellas, el estilo o la tendencia, no podrían transmutar en arte las necesidades personales. El arte es antes social que personal. “[...] En esa transmutación, el significado personal queda prácticamente absorbido”<sup>124</sup>.

Kris señalará que las tres cuestiones sobre las que se edifica el primer psicoanálisis del arte son: primero, la ubicuidad de la tradición mitológica y literaria de ciertos temas conocidos por la vía de la fantasía del individuo o relacionados con ella; segundo, la estrecha relación entre la historia de la vida del artista, en el sentido psicoanalítico, y su obra; y tercero, la relación entre el funcionamiento de la imaginación creadora, la capacidad productiva del hombre y los procesos de pensamiento observados en su estudio clínico<sup>125</sup>.

Para Adorno, en esta “relación con lo empírico, las obras de arte conservan, neutralizando, tanto lo que en otro tiempo los hombres experimentaron de la existencia como lo que su espíritu expulsó de ella. [...] Los estratos básicos de la experiencia, que constituyen la motivación del arte, están emparentados con el

122- La palabra *realidad* se emplea aquí, no tanto en el sentido restringido de las necesidades inmediatas y del medio material, sino en otro más amplio: la estructura del problema que existe mientras el artista está creando.

123- E. Kris, *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 14.

124- E. Gombrich, “El psicoanálisis y la historia del arte”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Barral, 1968, pp. 48-62.

125- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 114. Sin embargo, para un renovado psicoanálisis del arte, no reduccionista en el límite de lo posible, debe subrayarse la propia dinamicidad de las concepciones freudianas. Adorno, T. W, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis



Fig.1.108.- The Life and Death of Marina Abramovic (Vida y muerte de Marina Abramovic) en el Teatro Real



Fig. 1.109.- Marina Abramovic en *The Life and Death of Marina Abramovic* (Vida y muerte de Marina Abramovic) en el Teatro Real

mundo de los objetos del que se han separado, y ello es lo que define la relación del arte con la sociedad”<sup>126</sup>.

Para Pierre Francastel: “La imagen plástica permite asir y anotar acontecimientos que escapan a los otros medios de información y de expresión de que se dispone. [...] Los artistas fueron los primeros en entender, a principios de este siglo, que el problema de las configuraciones era el de las relaciones entre las sensaciones y los marcos adquiridos de la memoria y que esta suministraba uno de los caminos abiertos a la acción y al pensamiento humano. [...] Las obras no son sólo productos o testimonios, también son causas de obras y de conductas”<sup>127</sup>.

La tarea del psicoanálisis en la elucidación de la cultura, a partir de los productos artísticos, y de la imagen social de quien los produce, camino sabiamente escogido por E. Kris, consiste en recuperar ahora aquello que la historia no ha podido alcanzar; precisamente por haberse construido ocultando la oscuridad sobre la que se edificaba<sup>128</sup>.

En última instancia, quienes han profundizado en la psicología del arte, a través del psicoanálisis del artista, han visto en la creatividad individual un foco dialéctico que remite a muy diversos aspectos de orden psicosocial. Entre estos aspectos, cabe destacar: la imagen social del artista, la relación entre creatividad y público, la interacción entre “inspiración” y “elaboración” (descarga y simbolización a través del lenguaje artístico y su ubicación en el paradigma correspondiente), la ambigüedad entre ilusión y realidad otorgada como poder al artista y la resolución de conflictos a través de la creatividad narcisista”<sup>129</sup>.

E. Kris junto con Marcuse<sup>130</sup>, siguiendo los últimos trabajos freudianos, tienden científicamente a proyectarse hacia *una psicología del yo*, y se erigen en defensores de una tendencia sintética en su análisis, desde el

126- Adorno, T. W., *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983, pp. 11-12.

127- P. Francastel, “Arte e Historia: dimensión y medida de las civilizaciones” en AA. VV. *Hacia una nueva historia*, Madrid, Akal, 1976, pp. 64-65, 73-75 y 83-84.: Las artes conservan el testimonio de las conductas concertadas y de las representaciones anticipadas a partir de las cuales se han construido las culturas.

128- Nos encontramos, conceptualmente hablando, en un marco de orientación hermenéutica especialmente heterodoxo, pero extremadamente útil para entender la dinámica de la creatividad en el seno de la cultura presente, y ver su reflejo en el ensayo contemporáneo, como han sabido apreciar M. Foucault, J. Braudillard, G. Steiner, o los mismos Richard Sennett o Susan Sonntag (especialmente en *Bajo el signo de Saturno, La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*). Orientación hermenéutica que no ha sido abandonada, sino potenciada en diversas obras de Deleuze, Derridá, Lyotard, Lipovetsky o Julia Kristeva.

129- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 118-119.

130- E. Kris, *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 23-24, piensa que los progresos en la psicología del “Yo” permiten concentrarnos mejor en esa brecha del conocimiento y sugerir indagaciones que prometan mejorar nuestra comprensión.



Fig.1.110.- Rest Energy, Marina Abramovic y Ulay, 1980



Fig.1.111.- Breathing in and breathing out, Marina Abramovic con Ulay, 1977.

psicoanálisis a partir de la psicología del “yo”, con vistas a proyectar sus aplicaciones en el análisis de la creatividad individual. Analizan las resoluciones creativas de los conflictos de orden vital, afectivo y estilístico, a través de la creatividad ejercida o experimentada y presentan, en ocasiones, estudios, tras la observación de los datos, de cómo las dotes naturales, en conjunción con las características individuales y la formación artística, pueden establecer un marco abierto y no traumático para el desarrollo de la personalidad creadora, en paralelo a las obvias limitaciones impuestas por las condiciones socioeconómicas o culturales y a sus determinaciones históricas de carácter mental, político y cotidiano<sup>131</sup>.

Ya observamos, en su momento, la importancia que Freud otorga a la fantasía tanto en los juegos infantiles como en las elaboraciones sofisticadas del imaginario artístico:

Freud defendía la supervivencia de lo primitivo, incluso en las formaciones mas elaboradas de la *libido*; del mismo modo, nos indicará que el sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; desde el mundo exterior, capaz de hacerse carne en nosotros, mediante fuerzas destructoras omnipotentes e implacables y, por fin, desde las relaciones con los otros seres humanos<sup>132</sup>.

La mayoría de las personas, en general, pueden ser más creadoras y creativas de lo que son. La creatividad no depende de la masa hereditaria (por tanto de la genética), ni tampoco *prioritariamente* del medio ambiente (entiéndase social) o de la educación. Es, en primer término, un producto del propio “Yo”, de la propia voluntad del ser humano. En el fondo, basta con que un individuo se conozca bien para que compruebe que todavía no ha dado lo mejor de sí mismo en su vida, es decir, en su periplo vital. Los ejemplos, a partir de su experiencia, de personas de diferente origen y diversas profesiones y divergentes culturas pondrán en claro qué

131- José Vicente Selma de la Hoz: Creación artística e identidad personal, p. 120. Cf. también E. Kris, *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 31: “La capacidad de lograr el acceso a los materiales del ello -dominio específico del narcisismo primario- sugieren características psicológicas de una clase definida, pero compleja; Freud ya habla, en 1917, de cierta flexibilidad de la represión del artista.”

132- S. Freud: “El malestar en la cultura y otros ensayos”, pp. 12-13. Véanse, especialmente, los ensayos: “El poeta y la fantasía” (1908) y “El malestar en la cultura” que da título al volumen: Las satisfacciones que el artista experimenta en la creación son de una calidad *especial*, y deberían poder caracterizarse algún día en términos metapsicológicos: “La tendencia a independizarse del mundo exterior, buscando las satisfacciones en los procesos internos, psíquicos, denota una intensidad especial de la imaginación... [...] El arte sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia y carece de poderío suficiente para hacernos olvidar la miseria real... [...] El goce de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador. La belleza no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podrá prescindir de ella. Desgraciadamente, tampoco el psicoanálisis tiene mucho que decirnos sobre ella”.



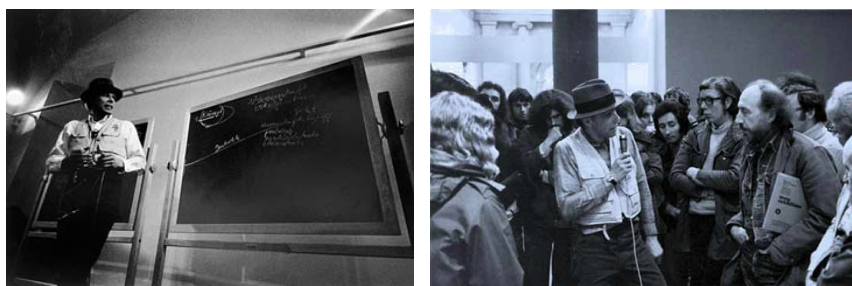


Fig.1.112 y Fig.1.113.- "Cada hombre, un artista", Joseph Beuys

es lo que fomenta o, por el contrario, bloquea la capacidad creativa de cada individuo <sup>133</sup>.

En líneas generales estamos en consonancia con lo enunciado anteriormente; si bien es cierto que, desde el punto de vista de la sociedad y desde su consideración cultural, solamente unos cuantos pueden ser considerados "artistas", o dicho a la inversa, tan sólo una pequeña parte de la población quiere dedicarse al arte, y ser denominados, por tanto, "artistas". En todo caso, la consideración de artista va ligada, en última instancia, al reconocimiento como tal por parte de la sociedad. Pero, la creatividad es una facultad inherente al ser humano, bien quiera dedicarse al mundo del "arte", como vocación, pasión o profesión, o no; todo ser humano, por el hecho de serlo, tenemos capacidades creativas, lo que ocurre es que muchas personas las tienen totalmente enterradas u olvidadas.

La creatividad, como cualidad inherente al ser humano, no es algo que sólo posean los artistas; todos y cada uno de nosotros podemos y debemos desarrollar nuestras capacidades creativas. La creatividad es una facultad, que poseemos, que puede ofrecernos múltiples posibilidades de expansión en nuestras capacidades intelectivas, incluso, aunque nos dediquemos a campos profesionales que, en principio, nada tengan que ver con el arte.

La creatividad <sup>134</sup> es un fuerte motor de cambio, de zozobra, de aliento, de inquietud, de constancia, de visualizar lo venidero, de globalizar las partes del todo al que hay que tener muy bien preparado ya que, en cualquier momento de nuestra vida cotidiana, nos puede ser (con seguridad nos es) de gran utilidad..

Es cierto, y está comprobado, que las empresas valoran mucho la capacidad creativa de la persona, incluso, se valora, cuando la empresa nada tiene que ver con el arte, pues está comprobado que un individuo creativo (que tenga desarrollada su capacidad creativa) es mucho más eficiente y eficaz que uno que no lo sea (o no tenga dicha capacidad desarrollada).

La razón esencial es que, en la consideración social y cultural de nuestro tiempo, el individuo creativo, ante un determinado problema, o contra-tiempo, tiene desarrollada una determinada flexibilidad mental (capacidad y rapidez mental) para buscar y encontrar otras posibles soluciones al problema planteado. No se queda sin respuesta ante la negativa de un trámite o cualquier otro tipo de cuestión; el individuo creativo sabe encontrar, con

133- P. Matussek: *La creatividad*, Barcelona, Herder, 1977, p. 7

134- Cuando explico esto a mis alumnos, no deja de fascinarme la cara de sorpresa, y, en muchos casos de escepticismo, con la que me miran. Algunos parecen pensar: "Vaya rollo nos mete la profesora de plástica, creo que está flipada". En cambio, en el momento en el que les cuento que, en muchos de los test psicológicos que hacen las empresas a la hora de contratar a personal laboral, se valora mucho la capacidad creativa del aspirante, su rostro cambia de semblante.

mucha más rapidez y efectividad que una persona que no tenga desarrollada la creatividad, una salida alternativa, que, aunque no sea la original, puede tener el mismo resultado final que el esperado en un principio <sup>135</sup>.

Una mente creativa cuanto más desarrollada esté, más posibles soluciones alternativas puede encontrar; tarea posterior será, de entre el amplio abanico de nuevas soluciones, elegir la más adecuada.

Individualmente, el desarrollo de la creatividad, también supone una alta fuente de autoestima; cuando vemos que somos capaces de buscar otras alternativas originales, lejos de las establecidas, nosotros mismos, incluso, nos asombramos de "nuestras ideas geniales".

Desarrollando nuestra creatividad, sin tener por ello que ponernos a pintar o a dibujar, podemos enfrentarnos con la vida diaria, de otra manera que puede ser, incluso, mucho más enriquecedora que la habitual.

De aquí que muchos psicólogos y psiquiatras den una importancia grande al desarrollo de las capacidades creativas.

Es otra manera de enfrentarnos con el mundo, una manera, que, desde cualquier perspectiva que la encaremos, no es la habitual, pero que, sin duda, puede aportarnos un canal constante de satisfacción.

### c) *La estética*

Los psicoanalistas<sup>136</sup> mostraron, mediante la introspección y el análisis de la mente humana, la importancia del mundo inconsciente, subterráneo y secreto, en donde nuestras pulsiones se confrontan con nuestra historia próxima o remota. De todos es sabido que prestaron una gran atención a la figura del artista, al hombre creativo, en un intento de ver cómo funcionaba su mente.

Este interés tiene mucho que ver con el resurgimiento de "*la estética*" como una rama de la filosofía encargada de estudiar todo lo relacionado con el arte, con los movimientos artísticos y, sobre todo, con sus realizaciones y tendencias. Los médicos (psiquiatras) y científicos (antropólogos, etnólogos y psicólogos) también quisieron unirse a esta tendencia cultural y social, y, para ello, se centraron en el estudio científico de cómo funciona el cerebro humano con el fin de analizar si "los grandes artistas" "grandes creadores" tuvieron, o tienen, una disposición u organización cerebral distinta a la del resto de los mortales; podemos decir que trataron de entender cómo era la naturaleza de "el genio".

El término *creatividad* parece secularizar, con su aspecto democrático, la terminología expresionista de los ideales estéticos: inspiración, habilidad especial, genialidad, atrayendo hacia el nivel de la experiencia, hacia la actividad humana en su dimensión estética, lo que parecía sólo atributo de la excepcionalidad o de las azarosas dotes naturales. Creemos, a este respecto, que las últimas derivaciones del individualismo contemporáneo exigían una perspectiva diacrónica del concepto de creatividad en su desarrollo con otros conceptos, entre ellos, el de "narcisismo"; un concepto

135- Por todo ello, en los test psicológicos que exigen las empresas, cada vez hay más preguntas encaminadas a cuantificar la capacidad creativa de los individuos. Al fin y al cabo, en términos de productividad la mayor beneficiada es la propia empresa.

136- Las diversas teorías sobre la creatividad surgen al amparo de las ideas del psicoanálisis.

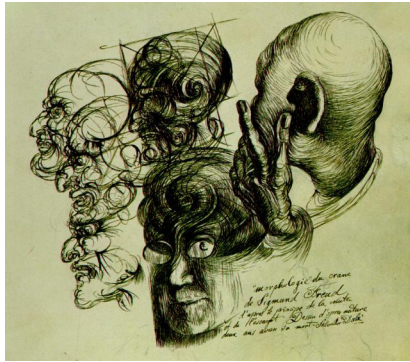


Fig.1.114.- Morfología del cerebro de Sigmund Freud, Dalí



Fig.1.115.- Retrato de Picasso, Dalí, Óleo / tela, 65.50 x 56.00 cm. TEATRE-MUSEU DALI, 1947

que nace y se desarrolla especialmente en la tradición psicoanalítica, pero que atrae a muy diversos investigadores, escritores, críticos, y no sólo en su visibilidad para funciones clínicas, sino en sus múltiples posibilidades para la investigación estética y psicosocial de las dinámicas de creatividad.

Freud mismo reconocerá que el "narcisismo" no implica tan sólo un fenómeno regresivo, neurotizante y asocial de la personalidad, sino que en la dimensión de la creatividad individual parece ser tanto una exigencia, en ocasiones, impuesta por el aislamiento; una entrega al objeto como elaboración proyectiva; un dispositivo de auto-observación analítica, como un *constituyente* del mismo proceso de la creatividad en general, al menos en las tradiciones occidentales, pudiendo llegar a ser, incluso un estímulo<sup>137</sup>.

Enamorados de nuestras propias producciones, a cielo descubierto, nos hemos empapado de la religión estética. Religión de lo imaginario, del "yo", de "Narciso". La religión estética tiene una vida larga, aunque haya estado larvada en diferentes sociedades y épocas, desde siempre, aunque estemos abandonados por la fe, pero sigamos aún enamorados, y, por lo tanto, imaginativos, yoicos, narcisistas, somos los fieles de la última religión, la estética. Somos todos sujetos de la metáfora<sup>138</sup>.

137- José Vicente Selma de la Hoz: Creación artística e identidad personal, p. 11.

138- J. Kristeva: Historias del amor, México, Siglo XXI, 1988, 2ª ed., p. 245.





Fig. 1.116.- Narciso, Caravaggio, Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Corsini, Roma, 1600

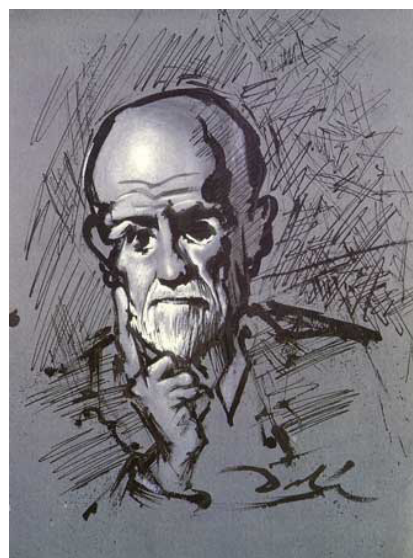


Fig. 1.117.- Sigmund Freud, Dalí

#### d) *El narcisismo*<sup>139</sup> como mitografía clínica y sus lecturas estéticas

Es un concepto esencial para la teoría freudiana de la personalidad y, desde época temprana, fue considerado de utilidad para la práctica de un cierto tipo de psicología social (a partir, especialmente, de la década de los años veinte). Dicho término, así definido, será puesto en relación diversa con preocupaciones esenciales del ámbito psicoanalítico, como el duelo y la melancolía; la problemática de la proyección y la identificación; la particular dinámica afectiva de los sentimientos primordiales y los procesos de identificación, con el fin de describir, tanto las paradojas o conflictos que ligán el acto de creación al universo psíquico, como, también, para interpretar algunas formas características de la cultura de masas. Del mismo modo, se aplica a la búsqueda del conocimiento de la interacción personal en la sociedad urbana, y al intento de describir las deformaciones y particularidades que la creatividad puede adquirir bajo ciertos modelos sociales o publicitarios<sup>140</sup>.

El *narcisismo*<sup>141</sup>, según Ernst Kris, presente en determinadas actividades creadoras y con posibilidad de ser resaltado en ciertos artistas, no actúa según pautas comunes regresivas, sino que suele ser el origen de una actitud concentrada en la obra, de una fijación narcisista en la obra, antes que en el obvio carácter demiúrgico que el creador, a veces, suele otorgarse a sí mismo, siguiendo, con frecuencia, los tópicos sociales que operan sobre su actividad<sup>142</sup>.

Louis Corman<sup>143</sup> subraya cuatro circunstancias que nos van a remitir directamente al origen del interés que las teorías de la creatividad muestran por el narcisismo:

-El repliegue narcisista en la actividad creativa, a menudo, va acompañado de una vuelta al mundo mágico del inconsciente en el que el pensamiento se expande por medio de la imaginación; con ello, se pierden los

139- *Narcisismo* es un término mitográfico (es decir, que pretende cierta descripción de una idea o de un fenómeno a partir de las sugerencias o asociaciones posibles de un mito, imagen o leyenda) que ya fue utilizado en la psicología clínica desarrollada por Freud con anterioridad a la Primera Guerra Mundial.

140- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 5.

141- *Ibidem*, p. 60. El término de narcisismo surge en el seno de la cultura finisecular del XIX. P. Näcke lo empleó por vez primera, aunque lo matizó y desarrolló Sigmund Freud.

La construcción narcisista del Yo se produce gracias a la imagen del otro. El *narcisismo* sería la captación amorosa del sujeto por mediación de la imagen. Es decir, en la fase del espejo lacaniana, el Yo se define por una identificación con el otro que es aún un modelo de identificación temprano.

142- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 74.

143- Louis Corman, *Narcisismo y frustración de amor*, Herder, Barcelona 1977, p. 171, afirma haber observado frecuentemente que: "en muchos personajes de espíritu creador existe una fuerte tendencia narcisista".

límites del “ego”, y se revive el contacto cósmico presente en la primera infancia, en la que, por otra parte, no se discernía entre el “ego” y el no “ego”.

El artista se aleja, pues, de la realidad cotidiana, el yo consciente queda cortocircuitado, lográndose de esta manera una cierta ebriedad demiúrgica o manía que permite la expresión directa con la obra<sup>144</sup>.

-Tales realidades descritas conducen al narcisista a una soledad y concentración que permiten, en la mayoría de los casos, la focalización de la fuerza vital del artista en la obra y en su misma capacidad creativa<sup>145</sup>.

-El hecho de que el artista se sumerja en su inconsciente tiene como efecto, por la depresión que suele acompañar a la ruptura de relaciones afectivas, la generalización de un pathos melancólico que produce en el campo de la creatividad, como reactivación a esa misma depresión, un estado de euforia vital<sup>146</sup>.

-En caso de repliegue narcisista, anotará por último L. Corman, se produce una reducción más o menos completa de la vida afectiva o instintiva.

El plano intuitivo, sensual o contemplativo se concentra alrededor de la obra, desde su preparación o proyecto hasta su realización más o menos jubilosa o agotadora.

L. A. Salomé (1861-1937) será quien primero se interese, dentro y fuera de los círculos psicoanalíticos, por la interacción entre el fecundo concepto de narcisismo y la dinámica concreta de la creatividad artística. El psicoanálisis no lo entenderá como un simple código interpretativo, sino como un cuerpo epistemológico en perpetuo desarrollo<sup>147</sup>.

Ya sabemos que el narcisismo es interpretado como aspiración a la fusión con el origen; con la dualidad de significados de ese retorno: alivio de tensión y lógica del vacío, de la dispersión<sup>148</sup>.

L. A. Salomé subraya en la interpretación del concepto de “narciso” lo que llama “una tercera y bella acepción”: “Junto al Narciso que contempla amorosamente su reflejo [...], y junto a aquel otro narcisismo que ya no se contempla en su reflejo sino que es contemplado [...] tenemos el Narciso que marcha a la búsqueda de sí mismo, aquel que se conoce a sí mismo”<sup>149</sup>.

La idea o concepto que aporta no resalta lo negativo sino que muestra lo positivo de la corriente narcisista aplicada a las artes: “No se trata de una simple inmadurez vital que debe ser superada, sino también es un concepto renovador, que nos acompaña a lo largo de nuestra existencia”<sup>150</sup>.

Apunta, asimismo L. A. Salomé, que se ha tendido a transferir al concepto de sublimación un peligroso carácter de oposición a lo natural, a lo cotidiano. Él interpreta que naturaleza y cultura han de caminar al unísono, ya que siempre se presentan indisolublemente unidas, por lo que entiende que lo que se llama sublimación en las artes es, por su propia esencia, la realización de nosotros mismos, la realización de lo que nos es natural<sup>151</sup>.

144- De esta forma, el repliegue narcisista adquiere ciertos acentos y tendencias; lo que L. Andreas Salomé, H. Marcuse y G. Bachelard, entre otros, denominarán narcisismo cósmico. Retoman así la voluntad de unificación entre psique y naturaleza, presente, por doquier, en la literatura sobre el mito, y, especialmente, explorada por los primeros movimientos románticos.

145- Cabe, en todo caso, en esta fase, rastrear la originalidad de la obra tanto en su aspecto de novedad como en el aspecto de desviación estilística.

146- L. Corman: *Narcisismo y frustración de amor*, Herder, Barcelona 1977, p. 173. Las oscilaciones maniaco-depresivas, cuando no determinan un bloqueo inhibitor, pueden dar origen a un dinamismo conflictivo que contribuye en gran medida a dar impulso y riqueza a su obra.

147- L. A. Salomé: *Aprendiendo con Freud*, Barcelona, Alertes, 1978, p. 260. Redacta ensayos, narraciones y novelas, que suelen publicarse bajo el seudónimo de *Harry Lou*, y forma parte del inquieto núcleo de investigadores que viven la vida decadente del fin de siglo.

148- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 76-80. Virginia Woolf e Isak Dinesen (Karen Blixen) interpretan una doble inquietud: de una parte muestran su afiliación a la escuela de la sospecha (Foucault) en la idea de la superación de la “episteme” decimonónica, y de otra sienten la necesidad de defender una desmasculinización de los registros de interpretación de la cultura.

149- L. A. Salomé: *Aprendiendo con Freud*, p. 114.

150- *Ibidem*, pp. 181-182. Es un renacimiento del “Yo”. Es una visión opuesta a la simple auto-contemplación y la autosatisfacción del artista.

151- L. A. Salomé, *ibidem*, pp. 155-157. Se trata de la utilización de todo aquello que nos brinda la naturaleza para sus propios fines.

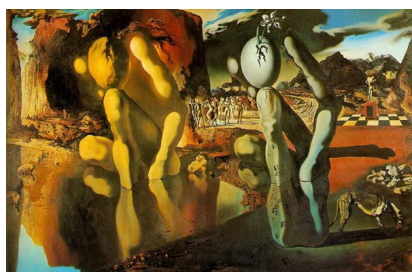


Fig. 1.118.- Metamorfosis de Narciso, Salvador Dalí, Óleo sobre lienzo, 50,8 x 78,3 cm, 1937

Entiende Salomé que toda creación -ya sea en el ámbito del pensamiento, del arte, de la acción o de cualquier otro tipo de manifestación humana- no es más que la construcción de un método (y su utilización) para unir nuevamente el mundo del objeto con el mundo del sujeto con el fin de que adquiera su realidad en el mundo, con el fin de enlazarlo con el mundo.

El creador (el artista) tiene una posición doble ante su obra, es señor como creador de ella y ésta, a su vez, es su criatura; es un apasionado creador y ejecutante material a la vez; asimismo, se siente impulsado inconscientemente para su realización y conscientemente determinado a ella. La máxima oscilación se da en el creador<sup>152</sup>, ya que puede ser destacado y admirado como creador por un lado y de otro abandonado y olvidado en cualquier momento que tenga de incapacidad. Pretende tener su auténtico hábitat en la dicha de la creación o en la desesperación de la no-creación puesto que todo elemento no-inofensivo que integra la psicología del creador se revela en la creación fallida<sup>153</sup>.

El narcisismo no sólo nos remite a un estadio primario del desarrollo conceptual -o a un desequilibrio que puede derivar en deformaciones patológicas-, si no a una constante existencial, especialmente desarrollada en la creatividad cultural; no sólo se da en el arte, claro está, aunque, ejemplificada en la entrega del artista a la voluntad de la forma de una manera ejemplar, el narcisismo del individuo creador puede tener derivaciones patológicas.

Sin embargo, lo razonable es enmarcarlo en la precariedad del proceso creador, ya que el artista ha trabajado siempre el subconsciente, aunque, entendemos que las pulsiones derivadas del proceso deben hacerse compatibles con la voluntad de forma, con la necesidad de un proyecto creador coherente y, en mayor o menor medida, racionalizado, ya que el arte no es sólo una descarga o una modificación sublimatoria de la realidad, ni el narcisismo un signo de inmadurez vital; ambos pueden ser considerados a la vez como intentos de restauración del individuo escindido<sup>154</sup>.

Narciso como figura que ejemplifica -más allá de la melancolía ensimismada con la que desde la tardía Edad Media se le pone en conexión- la fusión cósmica del hombre con la naturaleza, el medio líquido en el que no sólo Narciso se refleja, sino también la naturaleza y, en suma, ejemplifica la aspiración a la fusión -por otra parte, imposible- entre naturaleza y cultura. El reflejo es el instante dinámico, estético y existencial que nos interesa subrayar en el mito, y no tanto la caída al estanque<sup>155</sup>.

Bachelard desea constituir una fenomenología de la imaginación sobre la base de que toda imagen nueva se inserta sobre otra anterior en una espiral sin límite: "Sobre-pasar la realidad es subrayarla". [...] Gracias a la materia, tenemos imaginación, [...] la imaginación es un canto a esa misma realidad a través de asociaciones imaginativas que se presentan con sus elementos puros<sup>156</sup>.

152- L. A. Salomé: *El narcisismo como doble dirección. Obras psicoanalíticas*, Barcelona, Tusquet, 1982, pp. 73, 103, 118.

153- L. A. Salomé, *ibídem*, p. 121. El artista en dónde más se reconoce es en este intercambio de acentuaciones, en este entrecruzamiento entre orientación pulsional y espiritual: una zona muy similar a la que caracteriza a la enfermedad psíquica

154- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 88-89.

155- G. Bachelard: *El agua de los sueños*, 1942. (Cito por la edición de FCE, México, 1978).

156- José Vicente Selma de la Hoz: ob. cit., pp. 90-91





Fig.1.119.- El mar de los Narcisos, Esperanza D'Ors, aluminio fundido, 2010



Fig.1.120.- Los cuatro elementos Naturales, Esperanza D'Ors, León



Fig.1.121.- Ophelia, Sir John Everett Millais, Tate Collection, London, 1851/52

"[...] Creemos que es posible fijar, en el mundo de la imaginación, la ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra. Y si es verdad que toda poética debe recibir componentes de esencia material, es esta clasificación la que deberá emparentar con más fuerzas a las almas poéticas"<sup>157</sup>.

El agua es el elemento que se emparenta con el renacimiento y el vértigo. Es lugar también de la travesía, de la aventura; espacio de viaje hacia nosotros mismos, hacia nuestro "Yo", siempre matizado por la añoranza, la idealización y la melancolía del Ulises homérico. Lugar, así mismo, del tiempo, el agua es sentida como metáfora de la brevedad existencial a través del discurso como fluir de lo líquido. Pero en los estanques, se convierte en espejo.

No ha sido un simple deseo de recurrir fácilmente a la mitología, sino una verdadera presencia del papel psicológico de las experiencias naturales, lo que ha determinado que el psicoanálisis marcara con el signo de Narciso el amor del hombre por su propia imagen. En efecto, el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, a sí mismo, el hombre prepara, agudiza la mirada, acicala ese rostro, todos los instrumentos de seducción. La ambivalencia profunda del narcisismo consiste en que vive una contemplación que lamenta profundamente, una contemplación que le consuela y una contemplación que ataca<sup>158</sup>.

El narcisismo, como ya se dicho, no siempre es neurotizante, pues, también, puede desempeñar un papel positivo en la obra estética: puede constituir una sublimación por un ideal. Entonces Narciso ya no dice *me amo tal cual soy, sino soy tal cual me amo*. La vida se ilustra, se cubre de imágenes. La imagen contemplada en las aguas aparece como el contorno de una caricia completamente visual, caricia lineal, virtual, formalizada, en la que Narciso medita sobre su porvenir"<sup>159</sup>.

157- G. Bachelard, *ibídem*, pp. 12-13.

158- G. Bachelard: *El agua de los sueños*, pp. 39-40. La utilidad psicológica del espejo de las aguas sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación.

159- G. Bachelard, *ibídem*, pp. 42-43.

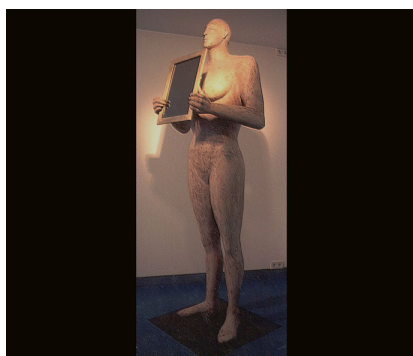


Fig. 1.122.- El espejo de mi soledad, Esperanza D'Ors, Teatro Alcázar, Madrid

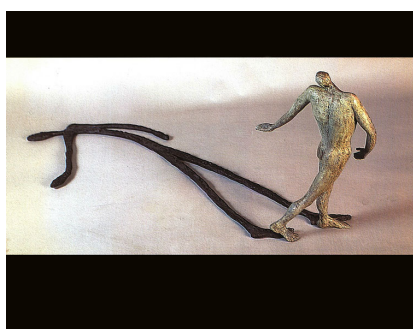


Fig. 1.123.- Narciso y su sombra, Esperanza D'Ors

160- G. Bachelard, *ibidem*, pp. 107-108. Todo hombre carga de por vida con un espejo, único e inseparable como si fuera su sombra. [...] No seremos juzgados por el tipo de espejo que portemos sobre nosotros sino por el uso que le hayamos dado, por nuestra respuesta a nuestro reflejo. Narciso no se enamora de su reflejo porque sea bello, sino porque es suyo.  
161- H. Marcuse: *Eros y civilización*, pp.160-163. La vida de Narciso es la de la belleza y su existencia es contemplación. Estas imágenes se refieren a la dimensión estética señalándola como aquella cuyo principio de realidad debe ser buscado y valorizado.

162- José Vicente Selma de la Hoz: Creación artística e identidad personal, p. 103. Freud se preguntaba ("El yo y el ello", 1923) si toda sublimación no tenía lugar a través del yo. Participan de estas opiniones tanto Bachelard como E. Kris.

163- El propio movimiento narcisista podía estimarse como un mecanismo de defensa contra la depresión, ligado -como diría Freud- a la angustia, en conexión tanto con mecanismos de alarma psíquica como con búsquedas compensatorias basadas en previos fracasos afectivos.

164- J. V. Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p.121.

Tanto el concepto de narcisismo cósmico que, junto a la naturaleza, se refleja a través de la psique narcisista, también se refleja en nuestras idealizaciones, como el concepto de narcisismo activo -actualmente creativo, no neurotizante, sino reconstituyente- se hallan presentes en la lectura que ofrece Bachelard de la leyenda <sup>160</sup>.

La sorprendente paradoja de que la corriente narcisista, generalmente entendida como un escape egoísta de la realidad, sea relacionada aquí en unidad con el universo, revela la profundidad de tal concepción estética: más allá de todo autoerotismo inmaduro, el narcisismo denota una relación fundamental con la realidad, que puede generar un comprensible orden existencial. El narcisismo puede contener el germen de un principio de realidad diferente <sup>161</sup>.

Un nuevo principio de realidad, un concepto de sublimación no represiva, estas son las cuestiones relevantes que subyacen en un concepto como el narcisismo, que puede ser entendido como un estadio regresivo en el desarrollo de la libido, como concepto exploratorio de ciertos problemas de la neurosis, o como fase constituyente, entre otras decisivas, en la génesis del Yo socializado, hasta constituirse en un concepto clave de la propia interpretación de la cultura.

De este modo, según Herbert Marcuse, las imágenes, que la tradición mítico-literaria nos ha legado de Orfeo y Narciso, pueden ser interpretadas como simbolización del rechazo a aceptar la separación del objeto o sujeto libidinal; pueden ser interpretadas, asimismo, como arquetipos de un principio liberador, especialmente ilustrado en la actividad creadora: desde la voluntad de contemplación, o disfrute hedonista de las formas, hasta la propia dinámica de construcción formal de la obra <sup>162</sup>.

Para Ernst Kris, el *concepto de sublimación* ha sido interpretado como uno de los mecanismos de la defensa del yo <sup>163</sup>. En este punto, el aumento de la carga narcisista iría unido a una justificación exterior por medio de las más diversas circunstancias y a una melancolía hipotímica.

Aspectos todos ellos con novedosas sugerencias sobre la relación entre el artista y su público. Para E. Kris constituyen el soporte de un elemento comunicativo decisivo, desde el inicio, de lo que denominamos de forma imprecisa y mistificada inspiración: la descarga afectiva, imaginativa o simbólica ya está marcada por una intencionalidad pública <sup>164</sup>.

#### e) Melancolía productiva

La elaboración artística del sufrimiento se suele poner en relación con una tarea social, que no puede ser superada por un yo solitario y heroico que, vuelto hacia sí mismo, amenaza con romper el mundo. Es decisivo que el sufrimiento, como tal, no sea investigado por la identidad del papel del artista ni sea mal utilizado como justificación de la existencia marginal del artista, sino que sea productivo, que pueda ser fructífero tanto en la actividad del sujeto que se reconoce a sí mismo,



Fig. 1.124.- Melancolía. A Alejandra Pizarnik, Paloma Navarés; Objeto de tocador, celofán, tinta, 1995



Fig. 1.125.- Jardín de la melancolía. Al hombre cansado de la vida, Paloma Navarés, Instalación de luz y de fotografía, 2004/2006.

como también en el revolverse contra las causas sociales del sufrimiento. La enfermedad puede haber sido, para algunos poetas, una “escuela de interiorización”<sup>165</sup>.

El contundente sobrepeso de la comprensión santificada de la imagen del artista aparece, en el siglo XVIII, caracterizada por el sufrimiento, cuya fuente hay que encontrarla en la antigua teoría de la melancolía y su reavivamiento por el artista del Renacimiento. No cabe duda que, desde una perspectiva histórica, la recepción del viejo tópico de la melancolía por el mito romántico del sufrimiento aparece como una falsificación de la antigua teoría de la melancolía<sup>166</sup>.

El tipo del artista melancólico en Freud no tiene ninguna participación en el brillo divino que emana de un mundo determinado por el arte y el espíritu. Por eso, el “melancólico” aparece descrito ante nosotros como si fuera un neurótico enmascarado que nos presenta su “yo” como si fuera indigno e incapaz de rendir, y moralmente rechazable<sup>167</sup>.

Otros autores, sin embargo, abordan el tema de la melancolía también desde el punto de vista psiquiátrico y de la psicología profunda. Desde dichos parámetros, afirman que en el estado melancólico se encuentra la fuerza creativa necesaria para que la melancolía sea vista como un estado (y, también, un proceso) tremendamente productivo para las mentes creativas.

La melancolía productiva se entiende no sólo como mero espejo de un estado psíquico subjetivo sino también como la superación existencial del ser humano. La concepción positiva de la melancolía se entiende, pues, como un proceso creativo de activa elaboración del sufrimiento que provoca, a su vez, una integración en sí mismo; mientras que la imagen de la depresión está caracterizada por el entumecimiento y la pasividad, por la pérdida del “yo” mismo y la impotencia por desempeñar un papel de víctima.

Si hoy, desde el punto de vista psicológico, hablamos de una melancolía productiva, tiene sentido apartar del camino un prejuicio moderno: que la melancolía, a pesar de entrar en contacto con el dolor y el sufrimiento, no tiene por qué ser concebida como un caso psicopatológico. La capacidad de resolver conflictos que satisfagan la vida, lo que constituye una satisfacción, incluye, también, la capacidad para reconocer el sufrimiento.

Los conflictos psíquicos son experimentados la mayoría de las veces como molestos factores de perturbación en el curso funcional de la vida —así se perciben en la sociedad— y se suele confundir la capacidad de sufrimiento en el ser humano con estados neuróticos en el mismo.

El entregarse a los estados anímicos del dolor y de la tristeza es percibido como un peligro por los hombres exclusivamente encaminados a fines o tendencias racionalistas. Desde el *Racionalismo*, parece que muchos seres humanos experimentan la sensación de la “incapacidad de estar tristes”, tendencia que conduce comúnmente hacia la depresión y

165- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 247.

166- *Ibidem*, p. 249. La ideología del sufrimiento en la creación artística llega a intensificarse (en W. Munsch) hasta la afirmación: “[...] El más maravilloso brillo de una obra maestra es el dolor que ya no duele más.”

167- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 252. Freud, en *Tristeza y melancolía*, influido por Schopenhauer, invierte el concepto del sentido positivo de la melancolía.



la opresión, de la que se queja frecuentemente el sentimiento moderno de la vida. Sentimiento al que puede subyacer una general incapacidad neutralizadora de afectos que obstaculicen la sensación tanto de la alegría como del sufrimiento<sup>168</sup>.

En el mundo actual, en vez de valorar la espiritualidad, se valora la materialidad. La visión del mundo se ha materializado, la religión, entendida como extensión de Dios, se ha laicizado: la materia prevalece sobre el espíritu. La historia de la evolución de la identidad del artista desemboca, pese a los diversos conceptos que se han dado y las diferentes caracterizaciones que de ella se han sugerido, en una mercantilización tanto de la obra, del producto, como de la propia identidad del artista.

La separación del artista de la sociedad está funcionalmente en conexión con una división colectiva de papeles y trabajo que conceden, como perteneciente a un grupo marginal, la preservación y configuración de procesos emocionales, que la sociedad industrial aspira a evitar.

El tema de la melancolía productiva, como soledad temporal creativa, tiene valor para el receptor que, más allá de la obra de arte —sea cual fuere el medio artístico propuesto—, ingresa en una distancia temporal, autorreflexión o retraimiento ante la faz de la vida<sup>169</sup>.

La melancolía pasó a ser considerada injustamente como un síndrome psíquico de la burguesía en general, sin tener en cuenta los diversos niveles de conciencia detectados en la burguesía. El movimiento del “realismo social” intentó, mediante una lectura/interpretación falsa de la historia, provocar la impresión de que el toque de atención hacia un héroe positivo era nuevo y estaba, sobre todo, concebida en contraposición con la sociedad burguesa<sup>170</sup>.

La melancolía productiva es uno de los últimos recursos del ser humano, capaz de estremecerse con el sufrimiento con el fin de articularlo y configurarlo creativamente. No debe, pues, ser reprimida ni culturalmente ni funcionalmente. La experiencia del sufrimiento, ligada a la melancolía, debe tender a la consideración del reencuentro consigo mismo.

El arte permite actuar de forma constructiva y consoladora allí donde preserva para el sufrimiento individual el análisis que posibilita la distancia.

A la representación del sufrimiento en la creación artística, le corresponde también la articulación de los contenidos, oprimidos tanto social como individualmente, con lo que un arte así concebido debe tener un efecto correctivo y terapéutico si es que el sufrimiento no es mal utilizado, y glorificado en una determinación narcisista de la historia.

Tanto las formas subjetivas como colectivas de la melancolía contienen gérmenes para una nueva vida, truncan la marcha uniforme de la vida, y del arte, mediante la separación de las tradicionales formas de existencia, en donde se puede encontrar positivamente la cuna de nuevas formas esperanzadas de existencia global que, alimentadas por la utopía y la reflexión, pueden introducirnos en el futuro<sup>171</sup>.

168- Según el antiguo concepto de manía, se pueden encontrar momentos de lo creativo más allá de la apresada conciencia cotidiana racional-funcionalista. Según E. Neumann (*Mitos de artista*, pp. 254-255), la teoría griega de lo creativo constituye, junto con los conceptos de “éxtasis” y “manía”, una delimitación positiva de estos procesos ampliadores de la conciencia frente al instrumental de procesos de percepción y conciencia exigidos por la vida cotidiana.

169- Neumann, E., *ibidem*, pp. 256-258.

170- Neuman, E., *ibidem*, p. 261. Con la represión de la melancolía se pierde, al mismo tiempo, el sentido positivo de la negatividad.

171- Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp. 262-263.

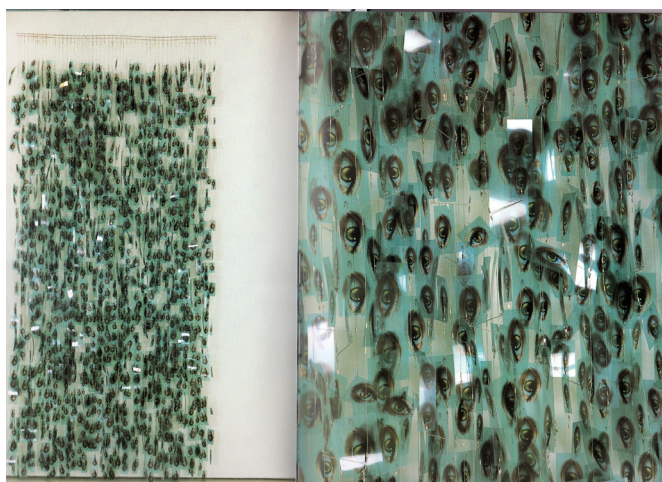


Fig. 1.126.- Lágrimas de verano, Paloma Navarés, Instalación fotográfica: cibatrans y útiles de pesca. 330x 150 x 35 cm, 2000



Fig. 1.127.- Soy mis lágrimas, Paloma Navarés, Arcilla, hilos de colores, 1995/96



Fig. 1.128. - People, Ellen J. Langer



Fig. 1.128 a). - Ellen J. Langer con una de sus obras

La reparación del "yo", el arte como terapia del "yo", en tanto en cuanto su función es la curación de sí mismo, puesto que el artista parece sufrir casi más por sí mismo que por el mundo, se impone como una necesidad, una necesidad creativa también. Su dolor está ligado, en el sentido que el término, como concepto, tuvo en el siglo XIX, a un Yo "artistificado" y vulnerable<sup>172</sup>.

#### f) La creatividad consciente

Tanto E. J. Langer como S. Sonntag<sup>173</sup> enfatizan sobre el valor, tan fundamental, de la facultad creativa, que, como ya hemos señalado, es inherente al ser humano. Ambas parten de la premisa de que todos los seres humanos podemos realizar obras de arte plásticas; para conseguirlo nos muestran algunos métodos con el fin de que nos sintamos identificados con el deseo de crear plásticamente, y el deseo se convierta en impulso y el impulso en acto. Todos los seres humanos podemos crear obras de arte, sean éstas reputadas como geniales o no, porque todos tenemos la facultad intrínseca de hacerlo.

E. J. Langer intenta demostrar que la creatividad no es un don con el que sólo han nacido unos pocos, sino que está presente en cada persona. Todos podemos expresar nuestros impulsos creativos -de forma genuina y singular- y, en el proceso, enriquecer nuestras vidas. Retóricamente exclama: ¿Por qué tantas personas se conforman con soñar que algún día pintarán, que algún día escribirán, que algún día compondrán música?

Langer resalta la importancia de tener fe en las propias creaciones -incluso anima y ayuda a encontrar el camino-, no porque sean del gusto de los demás sino como verdadera expresión de lo que somos. Para Langer<sup>174</sup> la creatividad consciente es "Lo que me atraía no era tanto el arte en sí mismo como la vida del artista y todo lo que eso significaba para mí: la idea de la creatividad y la libertad de expresión y de acción. La pintura y

172- *Ibidem*, p. 246.

173- E. J. Langer: *La creatividad consciente*, Paidós, Barcelona, 2006.  
S. Sonntag: "Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro" en *La enfermedad y sus metáforas*.

174- Ellen J. Langer: *La creatividad consciente*, 2006.

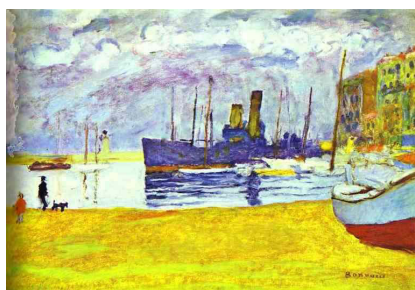


Fig.1.129.- El Puerto de Cannes,  
Pierre Bonnard, 1927.



Fig.1.130.- Autorretrato, Pierre Bonnard, 1889.

el dibujo me atrajeron durante mucho tiempo, pero no eran una pasión irresistible; lo que yo quería, por encima de todo, era escapar a la monotonía de la vida”.

Pierre Bonnard encontró su dedicación creativa en la pintura; dicha actividad le condujo a una vida extraordinaria con la que muchos sueñan y la mayoría considera que es el reino de sólo unas pocas personas elegidas y con talento. Pero se trata de una falsa creencia.

Volcarse de manera creativa en todo lo que hacemos es la respuesta natural a nuestro mundo; no tiene en absoluto nada de extraordinario. Es, de hecho, la experiencia que sacamos cuando jugamos. Ya sea en el juego o en una actividad más seria, si tomamos la precaución de que se la trate de manera creativa, experimentamos dicha forma de estar involucrados. En el mejor de los mundos, una vida de compromiso total sería la norma, aunque en realidad, somos demasiados quienes no vemos que se nos presente la ocasión. Es más: parece que hacemos todo lo posible para impedir que suceda.

Pasamos demasiado tiempo sin ver, oír, saborear o experimentar lo que podría convertir una vida arrastrada por el aburrimiento y la soledad en una existencia rica y llena de emoción. Sin darnos cuenta, abandonamos nuestro potencial para la dedicación creativa, y, en ese proceso, la vida se precinta herméticamente en vidas no vividas, en las que la monotonía es la norma y no la excepción.

La creatividad no es una bendición que unos pocos seres especiales han recibido por capricho divino, o con la que han sido impregnados al nacer. Si bien es cierto que nacemos de igual manera, también es cierto que la familia, la educación, la sensibilidad personal nos van condicionando con el fluir del tiempo. Nuestra naturaleza creativa es parte integral de nuestra vida cotidiana, y se expresa a través de nuestra cultura, de nuestro lenguaje e, incluso, a partir de nuestras actividades mundanas<sup>175</sup>.

Distinguimos entre el producto y la experiencia de su creación. Para la mayoría de nosotros, es una perspectiva aterradora imaginar que vamos a ser juzgados de esta manera. Pero si pudiéramos dejar de lado nuestra preocupación por el juicio que los demás manifiestan del producto, la dedicación creativa podría transformar nuestra vida, fuere cual fuere la faceta que pudiéramos escoger.

El estado mental abierto, despierto, en estado de guardia, es un sencillo proceso que no comporta esfuerzo alguno, y que consiste en distinguir aquello que resulta novedoso de lo que no lo es; es decir, en percatarse de la novedad que comportan los hechos nuevos. Cuanto más lo percibimos, más nos damos cuenta de cómo las cosas cambian en función del contexto y de la perspectiva desde la que se contemplan<sup>176</sup>.

Aprender a apartar los obstáculos que nos privan de una vida más creativa puede aportar indudables beneficios al resto de los aspectos vitales de nuestra existencia, de nuestras inclinaciones artísticas. Pode-

175- Según Ellen J. Langer, *ibidem*, pp. 23-24. El arte, cuando se entiende de verdad, es la esfera de acción de todo ser humano

176- Alabamos, como creativos, a aquellos que nos muestran cómo se puede desarrollar de una manera distinta lo común y lo corriente. Muchos de los esquemas mentales que nos atenazan, que nos niegan nuestra propia creatividad consciente, son obstáculos culturalmente consolidados.



mos aprender a ser conscientemente creativos en todos los terrenos y en todo momento. Si el estado mental alerta, abierto, nos favorece, ¿por qué está tan a menudo bloqueado el camino hacia la actividad creativa?<sup>177</sup>

Nos preocupa que no vayamos a tener el talento necesario para aprender las reglas, que deberíamos conocer, aunque podamos dedicarnos *al arte por el arte y al arte por la vida*. Pero la verdad es que normalmente somos más creativos cuando no las conocemos. Cuando las conocemos, corremos el grave riesgo de seguirlas de forma automática, siguiendo al milímetro su dictamen, obviando el disfrute y el crecimiento personal que podría brindarnos la actividad creativa si no estuviéramos tan pendientes de ellas<sup>178</sup>.

No solemos cuestionar la información cuando nos llega de una autoridad admitida o fijada por todos, o nos la presentan en términos incondicionales y absolutos. Nos limitamos a aceptarla y quedamos atrapados en un esquema mental fijo. Pero es otra alternativa la que nos hace falta, porque el automatismo congela nuestras respuestas y nos cierra, en cierto modo, la posibilidad de cambio<sup>179</sup>.

Nuestro trabajo nos ha llevado a la conclusión de que la soledad, el aburrimiento y el sentimiento de inutilidad que experimenta el hombre, como ser racional, son normalmente el resultado de una falta de conexión consigo mismos. La infelicidad y el descentramiento van de la mano. Lo irónico es que un “yo” que está absorto en sí mismo puede ser un “yo” que esté desconectado de sí mismo. Cuando dejamos de tener la experiencia de nosotros mismos, acabamos tratándonos como a objetos de evaluación. He aquí la esencia del renacimiento personal: aprender a actuar y a implicarnos con nosotros mismos de manera consciente, creativa, activa y feliz<sup>180</sup>.

*No es el lenguaje de los pintores, sino el lenguaje de la naturaleza lo que habría que escuchar: La sensibilidad para las cosas mismas, para la realidad, es más importante que la sensibilidad para la pintura*<sup>181</sup>.

La generalidad del lenguaje nos lleva a suponer, erróneamente, que existe algún tipo de realidad objetiva. Y esta suposición, a su vez, nos hace creer que es razonable una evaluación objetiva. Pero si lo vemos más detenidamente, encontraremos que, aunque pueda haber similitudes, en realidad tampoco hay demasiados detalles en común entre sus experiencias singulares y las tenidas como propias.

Lo que hemos decidido llamar arte, por ejemplo, varía según el momento histórico, el medio, el gusto, el estilo y un buen número de otros factores que lo condicionan y lo diferencian. Los rasgos definitorios del arte para Platón —como hemos visto—, que le daba valor a la representación, eran bastante diferentes de los de Picasso cuando dio forma al “cubismo”.

177- Nuestra experiencia nos dicta que cada uno de nosotros posee el potencial energético requerido para llevar a cabo un renacimiento, para volver a iniciar una etapa determinada por una vida dedicada a la creación con total implicación y sentido. No importa si la labor creativa que elegimos es la pintura, la danza, la ficción, la poesía o la música. Lo que cuenta es dedicarse a ella desde la plena conciencia.

178- Ellen J. Langer: *La creatividad consciente*. Para lo anteriormente expuesto, véanse especialmente las páginas 23-28. En general, cuando nos sujetamos a las reglas, nos centramos de manera automática en los detalles y solemos acabar perdiendo de vista el conjunto. O, a veces, estamos tan concentrados en el conjunto que permanecemos ciegos a los detalles. Pero tanto el conjunto como las partes merecen nuestra atención consciente.

179- Ellen J. Langer, *ibidem*, para lo expuesto, véanse las páginas, 33, 35, 37 y 39. Valorar la incertidumbre, en cambio, sí que es importante, ya que es la esencia del estado mental plenamente consciente.

180- Ellen J. Langer, *ibidem*, pp. 42-43.

181- Ellen J. Langer *ibidem*, pp. 47-48. Reproduce un pensamiento de Vincent Van Gogh.



Fig.1.131, 132 y 133.- Obra de Ellen J. Langer

La tiranía que la evaluación ejerce sobre nosotros es el obstáculo más importante que hemos de superar para lograr un renacimiento personal. Tendemos a aceptar, para nuestra creación artística, las evaluaciones de los demás como si fueran objetivas, en lugar de partir de la evaluación de nuestras propias necesidades<sup>182</sup>.

Es importante que nos demos cuenta de que podemos discriminar artísticamente sin evaluar. Percibir nuevas vivencias del mundo es la esencia del estado mental alerta, despierto, abierto al exterior de forma permanente, mientras que aceptar incondicionalmente una evaluación inquebrantable, dogmática, es automatismo. Nuestra cultura está repleta de ejemplos de evaluación automática<sup>183</sup>.

Cuando nos vemos enfrentados a una evaluación clara, precisa, determinante, sólo podemos hacer lo que está descrito y, a veces, prescrito. Huimos de la duda porque tenemos la sensación de que no deberíamos tenerla. Lo irónico es que las personas quieren elegir, pero tienen miedo a la incertidumbre, cuando lo cierto es que, si no hay duda, no hay elección. Si admitimos que la duda es lo que nos permite elegir, podemos llegar a una creatividad consciente<sup>184</sup>.

"Me han dicho que lo más difícil para muchos artistas es saber cuándo dejar de trabajar en un cuadro. Hay una escena en la película que trata sobre la biografía de *Pollock* en la que un periodista le pregunta a Jackson Pollock cómo sabe él cuándo un cuadro está acabado, y él contesta: "¿Y cómo sabe usted cuándo ha acabado de hacer el amor?"<sup>185</sup>.

"¿Qué es el arte? ¿Hay normas de calidad que debamos alcanzar o reglas que haya que seguir para que nuestros esfuerzos creativos tengan sentido? La mayoría de nosotros piensa que sí, y cuando nos disponemos a probar algo nuevo, lo primero que hacemos es mirar con cuidado las obras

182- Ellen J. Langer: *La creatividad consciente*, pp. 68-69. Reproduce a este respecto palabras de Gustav Mahler: Lo importante es no dejarse guiar jamás por la opinión de tus contemporáneos, y seguir con determinación el camino de uno sin dejarse derrotar por el fracaso ni tampoco distraerse por el aplauso.

183- Ellen J. Langer, *ibidem*, pp. 86-87.

184- Ellen J. Langer, *ibidem*, pp. 93-94. Según James Joyce: "Los errores son los umbrales del descubrimiento". Y p. 121. Para Salvador Dalí: "Los errores son casi siempre de naturaleza sagrada. Nunca intente corregirlos. Por el contrario: racionalícelos, compréndalos a fondo. Después de hacerlo, le será posible sublimarlos".

185- *Ibidem*, pp. 110 y 116, respectivamente. Según palabras de Susan Sonntag: Escribir es, al final, una serie de permisos que uno se da para ser expresivo de una serie de maneras. Para inventar. Para saltar. Para volar. Para caer.

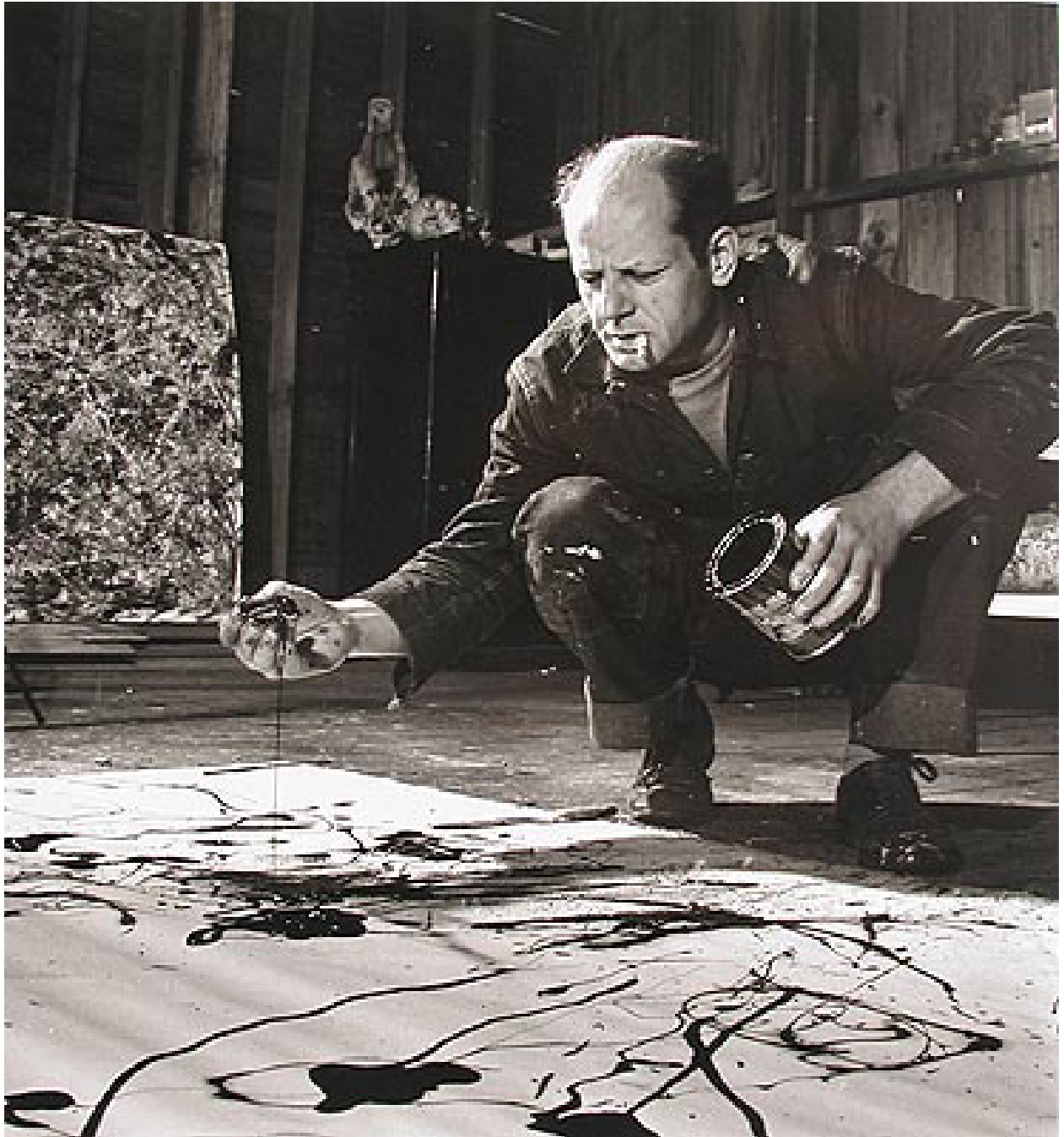


Fig.1.134. - Jackson Pollock



Fig.1.135. - Jackson Pollock y el Action Painting





Fig.1.136. - Henrri Matisse dibujando



Fig.1.136. a) - Polinesia, El mar, Henri Matisse, 1946

ajenas que han sido objeto de grandes elogios. Asumimos de manera implícita que hay una lógica intrínseca en hacer algo que no sabemos cómo hacer, ya sea Arte, un deporte o una nueva tarea en el trabajo<sup>186</sup>.

Arte es cualquier cosa que el mundo del arte tome como tal. ¿Realmente es nuestra definición de arte tan dinámica e inclusiva?

Matisse<sup>187</sup> creía en su arte, sin embargo, por sus palabras, hemos de entender que sentía cierta envidia de sus contemporáneos: "*Toda la vida me ha fastidiado no pintar como alguno de los demás*".

Georgia O'Keeffe<sup>188</sup> expone, de forma desenvuelta, el mismo pensamiento de Henri Matisse al afirmar: "Un día, hace siete años, me encontré diciéndome a mí misma: no puedo vivir donde yo quiero, no puedo ir a donde quiero, no puedo hacer lo que quiero, ni siquiera puedo decir lo que quiero. [...] Decidí que era una estúpida por ni siquiera pintar como yo quería".

Sabemos, por experiencia propia y ajena, que no todo el mundo tiene talento, aunque sería estupendo si la gente creyera que todo el mundo lo tiene. Según los estudios psicológicos, el talento está "distribuido de manera regular" entre la población; es decir, que unos pocos poseen el talento en grado sumo, la mayoría de la humanidad, en grado intermedio, y algunos seres humanos, en grado menor. Sin duda alguna, tal aserto dibuja un esquema mental desalentador, que, por fuerza, inculca en la mayoría de los que nos acercamos a actividades creativas la creencia de que pertenecemos al último tercio.

Sin embargo, la realidad se proyecta de forma diferente. Por ejemplo, normalmente le atribuimos a la gente que tiene mucho talento, como a Picasso, un grado de conocimiento "de todo" que, a buen seguro, él no reconocería como tal cuando se embarcaba en la creación de una nueva obra. No creemos que las personas con talento "sepan todo" lo que están a punto de llevar a cabo; plantean el principio, pero, por regla general, no tienen cerrado el tema: sienten la necesidad de comenzar "algo" y ver adónde les lleva. Nuestra tendencia consiste en centrarnos en sus resultados y pasar por alto las luchas, incertidumbres e intentos fallidos que se operan en cualquier realización de una obra de arte<sup>189</sup>.

Después de todo, el reconocimiento público está en gran parte determinado psicológicamente y, por supuesto, por los gustos en forma de cultura de la época. Hay una parte de conformidad artística, otra de visionar

186- Ellen J. Langer: *La creatividad consciente*, p.134. El problema de este planteamiento es que normalmente acabamos al margen de la corriente, contemplando el mundo en lugar de emprender la actividad y de controlarla.

187- *Ibidem*, p. 154.

188- Ellen J. Langer, *ibidem*, p. 180. Véase al respecto, también, el pensamiento de Howard Ikemoto: "Cuando mi hija tenía 7 años, me preguntó un día en qué trabajaba yo. Le dije que estaba en la universidad y que mi trabajo consistía en enseñar a la gente a dibujar. Se giró para mirarme, incrédula, y me dijo: ¿Qué quieres decir, que lo olvidaron?"

189- Ellen J. Langer: *Ibidem*, pp. 187-189. Es verdad que gran parte de lo que adscribimos al talento proviene de un conjunto de habilidades que se pueden aprender. Dichas habilidades nos permiten volcarlos en una actividad creativa que requiera talento.



Fig.1.137. - Georgia O'Keeffe (1887-1986)



Fig.1.139.- Amapola Roja, Georgia O'Keeffe, 1927



Fig.1.138.- Flores, Georgia O'Keeffe (1887-1986)

190- *Ibidem*, pp. 211-212. En 1995, Vitaly Komar y Alexander Melamid, artistas emigrantes rusos, intentaron descubrir los cuadros más deseados, y los menos deseados. Les interesaba encontrar un auténtico "arte del pueblo", para ello, pidieron, a los visitantes de su web, que respondieran sobre sus preferencias artísticas. Es interesante observar que, aunque buscaban encontrar un acuerdo entre las distintas culturas, los gustos variaban de una manera tan amplia que no se pudo descifrar ninguna definición de arte ni siquiera dentro de una misma cultura.

191- Ellen J. Langer: *La creatividad consciente*, p. 217. Edgar Degas decía: "El arte no es lo que ves, sino lo que haces ver a los demás".

192- Ellen J. Langer: *Ibidem*, pp. 224-225.

de acuerdo con el estímulo imperante, el contexto en el que se ve la obra es importante ya que destaca "lo social" y, finalmente, por supuesto, algún aspecto de la propia obra. En cualquier caso, es difícil precisar porqué tanta gente siente que no tiene talento artístico cuando ni siquiera podemos ponernos de acuerdo en lo que sea el arte<sup>190</sup>.

Georgia O'Keeffe pensaba: "Hace tiempo que llegué a la conclusión de que, incluso aunque pudiera llevar fielmente al papel lo que vi y disfruté, no podría darle al observador el tipo de sentimiento que me produjo. Tenía que crear un equivalente a lo que yo sentía con lo que estaba viendo; no copiarlo"<sup>191</sup>.

El filósofo griego Empédocles sostenía que la vista surge de una relación activa entre el que ve y lo que es visto. Los chamanes indios de Perú, los budistas, los sufíes y otros pueblos pueden también poseer una mejor comprensión fenomenológica de lo que significa la vista que la mayoría de nosotros. El Racionalismo influyó en la consideración de que el mundo objetivo existe independientemente de nosotros. Ver es, pues, para nosotros, un típico proceso pasivo.

El movimiento hacia la objetividad comenzó con la dicotomía platónica entre pensamiento puro y realidad material. La función primaria de nuestra imaginación es tender un puente sobre el espacio en negativo y cerrar la brecha entre las posibles dualidades. Hemos de ser conscientes en todo aquello que significa algo en nuestro sentir<sup>192</sup>.

### 1.1.7. El siglo XX y los movimientos de las Vanguardias



Fig. 1.140.- Imagen de la película "Un perro andaluz", Luis Buñuel

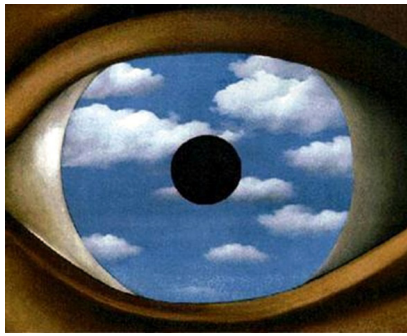


Fig. 1.141.- El espejo falso o el falso espejo, René Magritte, MOMA, Nueva York, 1935



Fig. 1. 142.- El ojo del tiempo, Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 1949

Durante el siglo XX se fue destruyendo el concepto de arte establecido por el *Renacimiento*. Entraron en la consideración artística el objeto bello y el objeto-industrial, enfrentando así lo bello y lo útil, el arte y la técnica, la élite cultivada y la sociedad en todo su conjunto.

Las bases de la tradición artística fueron negadas o transgredidas en los diferentes manifiestos que alumbraban nuevas posiciones frente al concepto del arte que se había tenido hasta entonces, fruto de toda la tradición occidental. *Cubismo, arte abstracto, art-déco, surrealismo, por-art, dadaísmo*, etc., fueron algunos de los innumerables movimientos que alumbraron nuevas formas de ver y de ofrecer el arte que han llegado hasta nosotros como conceptos de una visión de hacer y concebir el arte.

El arte entró en el sistema de intercambio generalizado con el diseño, la Bauhaus. Los principales parámetros del arte fueron transgredidos o negados; así el espacio y la figura se deshicieron con el *cubismo* y el arte *abstracto*; el sujeto fue metamorfoseado con el arte *surrealista*; el objeto mismo se generalizó y se mostró como arte en el *pop art*; la luz se descompuso con el arte *cinético*, etc. Al mismo tiempo se buscaron nuevos soportes, materiales, instrumentos, como la electrónica, el cuerpo mismo del artista, el gesto, el concepto, etc. El arte, en definitiva, surgió como contracultura<sup>193</sup>.

De la sublimación como transformación de la energía descargada -una especie de neutralización placentera, equilibradora de los conflictos del yo a través de la construcción formal-, hemos pasado a la ubicación de la sublimación en los modelos comunicativos y en las caracterizaciones culturales<sup>194</sup>.

La búsqueda de lo específico en los procesos psicológicos, vinculados con el arte, con su parcela creativa y recreativa, constituye un problema de difícil solución. Lo único que cabe esperar es encararlo con tiempo. Pero, pese a su dificultad, tenemos derecho a valorar cada uno de los pasos que demos en la dirección deseada. Nos pro-

193- Biblioteca El Mundo: Gran Enciclopedia Universal, Vol. 2, Espasa-Calpe, 2004, p. 997.

194- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 122-123.



ponemos para ello tener en cuenta cambios estructurales, dinámicos y económicos que parecen ser la base de lo que podría llamarse experiencia estética<sup>195</sup>.

La inspiración, según Kris, está conectada con los fenómenos regresivos, en ella surgen impulsos y exigencias normalmente ocultos, que condicionan el carácter de la propia noción de desplazamiento y del posible espacio abarcado por éste.

La elaboración -emparentada profundamente con la sublimación, entendida como transformación o neutralización de energía- presenta muchos rasgos comunes con el trabajo y las técnicas artísticas, y, por supuesto, con nociones de carácter estructurador como proyecto artístico o proceso de composición.

Las dinámicas creadoras, en confluencia con el carácter psicosocial, y el medio histórico, geográfico, social y cultural en donde se llevan a efecto dichas tendencias, a pesar de la exigencia, impuesta por Benedetto Croce, de distinguir entre la persona empírica y la persona estética del artista -distinción útil para delimitar claramente la superposición de biografía y obra en el psicoanálisis del arte- siempre están presentes en la creación de la obra de arte<sup>196</sup>.

En el llamado "mercado del arte", desde los años 70 y 80 del siglo pasado, se ha concedido a la creatividad postmoderna un hábito de rebelión contra la racionalidad progresista de la vanguardia histórica, que estaba siendo peligrosamente identificada con el propio modelo de racionalidad, que, finalmente, instaurará la denominada sociedad postindustrial. Una sociedad despiadada y teledirigida por los "mass media", que el artista intenta transformar desde su hábitat en una sociedad más comunicativa<sup>197</sup>.

Es evidente que, en el mundo del arte, hemos adoptado uno de los primeros pensamientos de Freud (1905), al suponer que el control del "yo" sobre la descarga de energía en el momento de la creación es placentero en sí mismo. El artista entra en el escenario de la historia (y es reconocido) cuando la creación artística se diferencia de otras funciones sociales y culturales y adquiere su propio valor; es decir, cuando el arte no sirve ya a fines exclusivamente rituales, sino que se ha convertido en una actividad independiente y legítima de por sí<sup>198</sup>.

Ernst Kris supo resaltar las fuerzas organizativas del "yo", aproximándose a una noción de creatividad extremadamente alejada de ciertos paradigmas de la primera interpretación del arte en la historia del psicoanálisis aplicado. E. Kris supo subrayar, como Lou Andreas Salomé, la complejidad interna y circunstancial de los fenómenos narcisistas en la creación artística, conectándolos con la tradición histórico-literaria, el paradigma estilístico y con la concepción dinámica de los procesos creadores<sup>199</sup>.

El objeto del arte permanece en un plano intermedio entre el objeto imaginario del sueño y el objeto real. Es una proyección de lo ima-

195- E. Kris: *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 40.

196- La lucha por el triunfo, la admiración y el reconocimiento social hacia el artista pueden estar presentes en el momento de la creación.

197- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 124-125.

198- E. Kris, *Psicoanálisis del arte y del artista*, pp. 90-91. El proceso de separación es gradual y estimula la creación de biografías de artistas en dos zonas culturales solamente: el lejano Oriente y el Mediterráneo.

199- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 127.



Fig. 1.143.- Esto no es una pipa, René Magritte, Los Angeles, County Museum, 1928/29.



Fig. 1.144.- Los dos misterios, René Magritte, París, Galería Isy-Branchot, 1966.



Fig. 1.145.- París, principios del S. XX

ginario en lo real: no es, como el sueño, incomunicable. Al contrario, su esencia es ser discernible por los demás. El arte es más que una catarsis personal y colectiva, es un medio de expresión, que nos obliga a expresarnos externamente, nos obliga a salir hacia el exterior<sup>200</sup>

La "neutralización de la energía" en el acto de la sublimación creadora se define especialmente por la capacidad compositiva y organizativa de la creatividad artística. Esta neutralización puede ser experimentada, no como trauma o desplazamiento simplemente, sino como vitalidad y expansividad en la elaboración formal de la obra; como transformación, en el ámbito de la expresión; como búsqueda desde el lenguaje<sup>201</sup>.

El narcisismo, como toda estética, como toda corriente cultural, puede manifestarse de diversas maneras y puede estar compuesto de diferentes elementos. Su observación depende del ángulo elegido en ciertos casos. Quizás por todo esto, el gran artista, el artista catalogado de excelso, en su lucha contra cierto narcisismo, causado por alguna lesión, se convierte en prototipo de todos nosotros y expresa, por nosotros, lo que todos hemos sentido alguna vez<sup>202</sup>.

La sociedad occidental actual, la desarrollada a partir de los años veinte en Estados Unidos y la que surge con el fin de la Segunda Guerra Mundial, presenta el hecho cultural desde la ambigüedad de espacios, entre la esfera de lo público y de lo privado, con lo que establece una primera fase del proceso de personalización de la vida social, que determina el narcisismo de la denominada, en su día, sociedad postindustrial<sup>203</sup>.

Jamás ha habido tantos artistas, tanto arte a la búsqueda de atención, tantos coleccionistas, tantas afirmaciones exageradas y tan poco sentido de la medida. La inflación del mercado, la victoria de la promoción sobre el conocimiento, la invención de un encanto relacionado con el arte, la pobreza de la preparación artística, la postura cerrada de los museos, todo esto no desaparecerá como por arte de magia<sup>204</sup>.

200- Ch. Baudouin, *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Psique, 1972, p. 226. El término expresión contiene al de catarsis y lo sobrepasa. Porque, además, señala la idea de una comunicación con el prójimo. Todos saben que el arte se propone expresar y pretende ser un lenguaje propio.

201- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 130.

202- D. Schneider, *El psicoanalista y el artista*, México, F.C.E., 1974, pp. 178-180.

203- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 139. En los ochenta del siglo pasado, la escala del fomento de la cultura se ha hecho gigantesca, así como su alimento y nutrición ordinarios. La ingestión compulsiva y la regurgitación de imágenes y reputaciones se han convertido en nuestra principal metáfora cultural.

204- R. Huges: *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 15.



Fig. 1.146.- Fotografía de André Bretón.

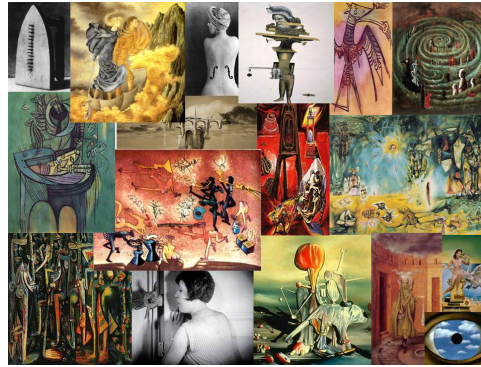


Fig. 1.146. a) - El surrealismo



Fig. 1.147.- Sala Central, Exposición Internacional de Surrealismo, Galerie de Beaux-Arts, París, 1938

### a) El surrealismo

En el surrealismo, que tuvo su apogeo en el periodo de entre-guerras del pasado siglo XX y a André Breton<sup>205</sup> como a su principal impulsor, el artista aspira, sobre todo, a que el ser humano pueda manifestar su verdadera naturaleza, su verdadero y auténtico sentir, que habían permanecido amordazados durante siglos y siglos por las inhibiciones y prejuicios que la estructura social y cultural había impuesto entre los formantes de las diversas sociedades en donde es necesario la implantación del nuevo concepto del arte<sup>206</sup>.

Los artistas<sup>207</sup>, agrupados bajo el signo artístico del surrealismo, intentan llegar al conocimiento del inconsciente y reflejarlo de la forma más conspicua, intentan, a partir de un gesto aleatorio, la reconstrucción pictórica de una imagen soñada o la plasmación de fantasías imaginarias y oníricas.

Se dedican con fruición a la investigación de los sueños, mantienen frecuentemente sesiones de hipnosis, prestan atención al mundo de la locura y al de los niños y practican la libre asociación de ideas. En vez de inspirarse en las imágenes que están fuera, intentan exteriorizar de forma inmediata una oleada psicofísica o reflejar de la manera más onírica posible un mundo interior cuanto más atormentado mejor<sup>208</sup>.

Es importante señalar el método de pensamiento seguido por Dalí<sup>209</sup>, que él mismo denominó método paranoico-crítico, en el que reivindicaba la exaltación de los estados libres de la conciencia, estados muy ligados a los enfermos mentales, en los que se puede propiciar la libre asociación de ideas, ideas que fluyen de manera automática<sup>210</sup>, ideas que, según las leyes dictadas por la razón, son incongruentes, o faltas de sentido, pero que, para todo el mundo relacionado con el inconsciente, con lo que Freud denominaba el "ello", son las principales protagonistas de los impulsos reprimidos del hombre.

Según su planteamiento, es necesario recurrir a imágenes mentales que ejemplifican lo que tenemos escondido en nuestro ser, todo

205- Lo definió de la siguiente manera: "Automatismo psíquico puro por el que nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, es ajeno a toda preocupación estética o moral".

206- Junto a esta revolución individual, también quieren llevar a cabo la revolución social. Para lograrlas, los artistas del grupo se apoyaron en el psicoanálisis de Freud y en la teoría social de Karl Marx.

207- En 1925 se celebró la primera exposición de pintores del grupo, o afines a él, que reunió a Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso y Pierre Roy en la galería Pierre de París. Asimismo, se creó la Oficina de Investigación Surrealista, en manos de Antonin Artaud, definida como "albergue romántico para ideas inclasificables y lugar de continuas revueltas".

208- Una de sus metas era utilizar, por ejemplo, dos objetos que en la realidad resultaban irreconciliables, de forma que se produjera un short en el espectador y la propia imaginación se pusiera en marcha.

En aquella época, este grupo fue considerado por muchos de sus contemporáneos como artistas provocativos que rayaban en la locura.

209- Dalí, junto a Luis Buñuel, Tristan Tzara, entre otros, se había incorporado al movimiento surrealista a finales de los años veinte del siglo pasado.

210- El método preferido para llegar al inconsciente por los surrealistas fue el de la escritura automática, considerada como la forma más idónea para revelar la auténtica y personal naturaleza de quien la practicaba. Los surrealistas escribían incansablemente, sin control racional y sin ideas previas.





Fig. 1.150.- Las miradas alucinadas de Dalí (izquierda) y su camarada en el surrealismo, Man Ray, en París, el 16 de junio de 1934, según fotografía de Carl Van Vechten

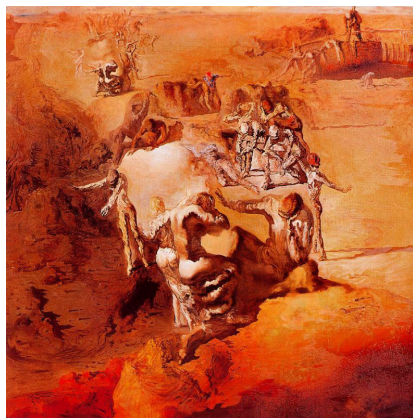


Fig. 1.151.- El gran paranoico, Salvador Dalí, 1936.



Fig. 1.152.- Dalí en la década de los 60, luciendo el ostentoso mostacho que le caracterizaba, 1965

211- El saber jugar con las imágenes mentales y con la asociación "irracional" de ideas es para Dalí un método potenciador de la creatividad.

212- Dalí alejó de sí toda sospecha de "enfermedad mental" al acentuar que podía provocar estados libres de conciencia, es decir, estados paranoicos.



Fig. 1.148.- Objeto indestructible, (objeto para ser destruido) Man Ray, Metrónomo con recorte fotográfico, 1923-64



Fig. 1.149.- El violín de Ingres, Man Ray, 1924

aquello que la razón, o lo que es lo mismo, "el yo", nos tiene prohibido, censurado. El arte, por su parte, es un medio para liberar nuestros impulsos, para reflejar dichas imágenes mentales; imágenes que, a su vez, remiten a un universo psíquico que, hasta el momento, por cuestiones sociales, se ha tenido que ir ocultando en las profundidades de nuestro ser.

Universo psíquico que presenta una vía libre, una vía de escape, en el arte, ya que además de servirnos para liberar personalmente nuestras fobias, también nos enseña a generar y buscar en nosotros mismos esa asociación libre de pensamientos, de ideas y de sentimientos, que constituye sin duda una manera cierta de aumentar o de propiciar la creación<sup>211</sup>.

La obra de arte nace de este juego mutuo entre la irracionalidad y la racionalidad, pues, en todos nosotros, en nuestra propia esencia, encontramos esta dualidad que siempre ha acompañado al ser humano<sup>212</sup>.

Salvador Dalí fue acusado muchas veces de estar "loco", mucha gente lo veía así, ¿estaba Dalí loco?; Dalí supo jugar con la imagen de la locura como muy pocos artistas lo han conseguido, desde que él mismo afirmara que "el surrealismo soy yo", ya estaba tensando la delgada línea que separa la locura de la cordura.

Dalí supo jugar a la perfección con dicha ambivalencia, y representar un claro ejemplo de la "excentricidad" propia del artista; sin duda, ésta fue su mejor arma. El arte le permitió jugar este juego, definir su personalidad; le permitió, en otras palabras, llevar a cabo realmente lo que quería en cada momento, sin importarle para nada lo que los demás pensarán de él al tacharlo de "loco". Por ello, se movió con total libertad en la parcela del arte.



Fig. 1.153.- El balcón, Manet, 1868 - 1869



Fig. 1.154.- Erik Satie. El Bohemio o el poeta de Montmartre, Ramón Casas, 1891

#### b) *El antagonismo filisteo-bohemio*

Dicha dualidad surge a principios del siglo XVII como una expresión generalizada entre los estudiantes dedicados al mundo artístico<sup>213</sup>. Sin embargo, sólo a partir del movimiento Sturm und Drang, el filisteo se ve como un antípoda del colectivo de artistas que se identifica con el amor a la libertad en toda su plenitud y a la belleza<sup>214</sup>.

Con la transvaloración en el mundo artístico de los conceptos de salud y enfermedad, se transforma la salud del filisteo en auténtica debilidad vital y la aparente debilidad, asociada a la enfermedad, en fuerza.

La relación complementaria del hombre-artista y del hombre-burgués se esclarece, precisamente, a través de las posibilidades de interpretación de Nietzsche de lo "insano", de lo "enfermo" como una sobresaliente característica de la personalidad del artista del siglo XIX y su intensificación absoluta en el mito del genio y del delirio.

La constitución enfermiza, la tara hereditaria, la neurosis y la psicosis, sobre todo la histeria y la neurastenia, tienen que ser estigmatizadas en fenómenos positivos de la vida para preservar la identidad antitética con respecto al despreciado burgués, cuya predisposición adaptación a las presiones mecánicas y cuya negación del auténtico ser del hombre evidencian la "desnaturalización" de lo humano<sup>215</sup>.

Por otra parte, sus consecuencias fluyen para la marginalidad de un colectivo artístico, socialmente desarraigado, que permanece atrapado en

213- Aquí *filisteo* se puede interpretar como persona de espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria. *Bohemio*, por su parte, se dice de los artistas y literatos que se apartan de las normas y convenciones sociales.

214- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 223.

215- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 225.





Fig. 1.155.- Ein Abend in Berlin, (Una tarde en Berlín), George Grosz, 1929



Fig. 1.156.- Reunión de intelectuales de la época (artistas y escritores) en el Café Pombo



Fig. 1.157.- At the Moulin Rouge, The Dance, Henri de Toulouse Lautrec, Museo de Arte de Filadelfia, 1890

216- *Ibidem*, p. 227. El "yo" sediento de superioridad se manifiesta a través de una arrogancia narcisista, revestida de bohemio y de dandi. Incluso el culto al creador de la cultura, Prometeo, se convierte para Schlegel en un "valor" negativo.

217- Neuman, E., *ibidem*, p. 228. La irreconciliabilidad entre la rivalidad filisteo (burgués) y artista se intensifica en el expresionismo alemán, que llega hasta el ataque frontal contra el llamado provincianismo. La obra de George Grosz, que raya incluso en la caricatura de personajes que ejemplifican el modo de vida que tanto se desea desacreditar, es un buen ejemplo.

218- *Ibidem*, pp. 237- 238. En una sociedad que predica el "inconformismo" como condición previa para la actividad creativa, el supuesto innovador es totalmente conformista con la sociedad en tanto que adopta el rol de una postura esperada bajo la presión de la conformidad.

un proyecto utópico, visible todavía mucho más allá del siglo XIX, que, sin su correspondiente anclaje social, está previamente condenado al fracaso<sup>216</sup>.

Este ensalzamiento de la figura del filisteo ocurre en un momento histórico en el que el ideal de vida romántico ha sufrido la amarga decepción de las consecuencias de la *Revolución francesa*. La salvación del ideal de vida surge libremente fuera de las condiciones sociales y obtiene su punto culminante bajo la idea del concepto de genio.

El genio se convierte en una grandeza mítica y elevada que, aparentemente independiente de circunstancias externas, cree poder impregnar su marca y cambiar su época mediante la liberación del mundo externo. Es un camino que predetermina durante algo más de un siglo el fracaso en el mundo y la marginalidad e incapacidad de integración del artista<sup>217</sup>.

La incompreensión social del artista en los siglos XIX y XX, al igual que las correspondientes ideas fijamente articuladas en torno al artista creativo, presuponen sin duda la convicción de que hay una ligazón interna entre la fuerza creativa y la vivencia no convencional de la vida por parte del artista. El culto al genio, y la mencionada dicotomía, anclan firmemente en la conciencia social colectiva moderna estas ideas sobre la conducta no conformista y, por tanto, en múltiples aspectos, al margen de la sociedad, del individuo creativo<sup>218</sup>.

### c) La bohemia

Desde el punto de vista histórico-cultural, la bohemia es el resultado de un proceso que comienza en Europa con el reconocimiento de la antigua imagen del artista entusiasta del *Renacimiento* y se va afianzando como grupo artístico que intenta vivir al margen de la sociedad, como grupo que se reconoce a sí mismo, por exclusión de la sociedad.

Sin embargo, tras el *Romanticismo* y la llegada de las llamadas vanguardias con el inicio del siglo XX, la bohemia iba a ir agrupando a personas de diferentes ámbitos de la cultura que tenían en común la idea de ruptura con todo lo anterior, desde el pensamiento artístico hasta el político, social y cultural. Fue un grupo transgresor, iconoclasta, creador y, sobre todo, formulador de nuevos conceptos, nuevas ideas, nuevas formas de relación social y nuevas perspectivas culturales.

El artista-genio es, como la encarnación del hombre hecho a imagen de la naturaleza, un enviado a este mundo, un profeta que anuncia un nuevo orden utópico, una nueva forma de humanidad. La conciencia residual romántica, el culto al genio y al superhombre no son posibles sin la tradición mesiánica contenida y exaltada en las ideas del entusiasmo salvador.

El papel del artista genial, como enviado del espíritu al mundo, como mártir al margen de la religión, como santo, profeta, sacerdote e, incluso, como chamán, no debe ser entendido sólo como el reflejo





Fig. 1.158. - Dalí en 1924 irrumpió en la vida pública.

de la crisis económica del artista y del intelectual, sino como el tránsito a un nuevo orden social, con nuevos valores en su conjunto.

Las protestas vertebradas del artista contra todo lo establecido, contra la conspicua sociedad burguesa, el culto profesado al sufrimiento como paso previo para la creación y las continuas identificaciones con Cristo, aparecen continuamente más allá de las fundamentaciones económicas que, en todo momento, están presentes.

La irreflexiva mixtificación de la bohemia presenta una influencia devastadora hasta el momento presente, en la que la forma de vida al margen de la sociedad (y, en algunos casos, enfrentada a ella) se ve como condición previa irrenunciable para la potencia artística, para la vida artística en plenitud. Se cree que dicha realización-forma de vida puede conseguir una determinada originalidad en el estilo personal, inspiración y fuerza creativa sólo por formar parte de lo bohemio, que lo bohemio personifica "per se" el propio estilo de vida<sup>219</sup>.

#### d) *El artista postfreudiano*

Según Wittkower<sup>220</sup> podemos hablar de un nuevo modelo de artista, de una nueva concepción del artista y, por consiguiente, de una nueva imagen de artista a partir de los postulados del Psicoanálisis. La teoría del psicoanálisis, que tanto influyó en todas las esferas de la vida del hombre, tuvo una presencia importantísima en la concepción del arte.

El artista postfreudiano posee una extrema libertad personal y moral y rinde culto al factor emotivo siguiendo las pautas de una mentalidad muy sofisticada. "Incluso, después de entrar en escena el concepto moderno de "genio", fueron, en primer lugar, las cualidades de la exaltación de los sentidos, la sublimación de las mismas y su armonización las que caracterizaban a los más grandes "genios"-creadores; mientras que la asociación tan conocida en nuestros días del genio y la locura no fue subrayada hasta el siglo XIX"<sup>221</sup>.

Es el modelo de artista postfreudiano —es decir, el que sigue los parámetros conceptuales contenidos en el Psicoanálisis— el que internaliza la teoría de la expresión emocional y su sublimación, pues el valor catártico del arte es una concepción a la que el psicoanálisis elaboró de forma precisa y con rigor.

Según dicha teoría, la creación artística es el medio ideal para dar rienda suelta a la expresión de los estados afectivos y emociones del ser humano; y el artista ha de buscar tales "estados" en su máxima expresión a través de mecanismos diversos —aunque sean contrapuestos—, sean estos las drogas, el misticismo o el aislamiento.

A este respecto Ghiselin nos ofrece una elocuente cita de Picasso: «El artista es un receptáculo de sentimientos vengan de donde vengan»<sup>222</sup>.

En dicha cita hemos de descubrir el concepto que tengamos del

219- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 234-235.

220- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 96.

221- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 96.

222- Ghiselin, B: *The creative process*, p. 58.

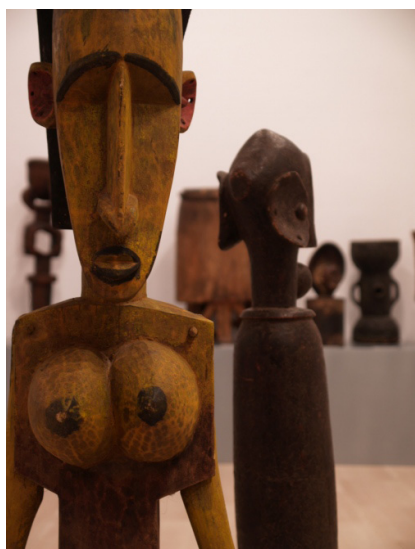


Fig. 1.159.- Arte africano

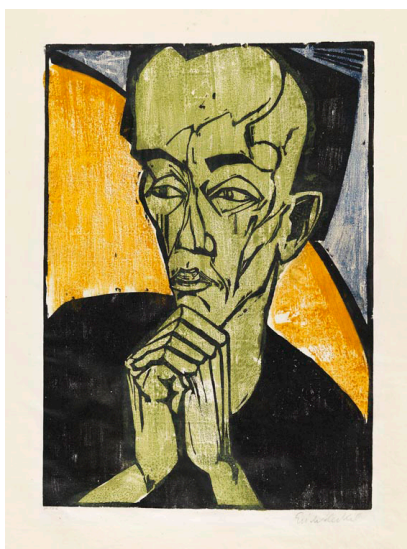


Fig. 1.160.- Autorretrato, Erich Heckel, 1883



Fig. 1.161.- Zwiesprache (Dialogue),  
Max Pechstein, 1920

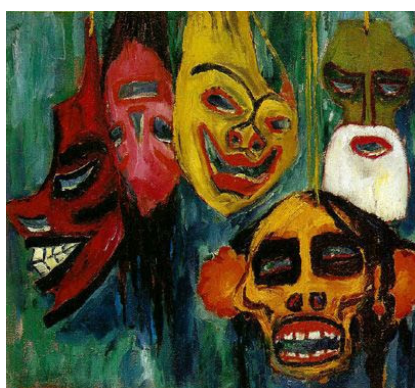


Fig. 1.162.- Máscaras. Naturaleza  
Muerta III, Emil Nolde, 1911

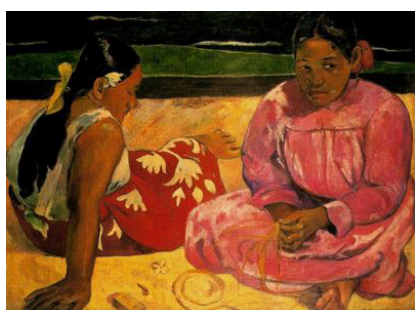


Fig. 1.163.- Tahitianas, Gauguin,  
Óleo sobre lienzo. 69 x 91,5 cm.  
Museo de Orsay, París, 1891

artista postfreudiano, por lo que hemos de ver en él al creador de extremada libertad personal y moral que nos evoque la tópica imagen del artista bohemio (casi al margen de la sociedad) que ha llegado hasta nuestros días.

e) *Paralelismo entre niños, esquizofrénicos, "primitivos", neuróticos, y artistas modernos*

El "llamado arte moderno" configuró, en algunos aspectos, una imagen de artista que crea una obra de arte por azar, sin configuración previa y sin aliento creador: el mono, la máquina, el niño, cualquier persona sin proponérselo es capaz de crear "arte", de proponer modelos artísticos y, por lo tanto, de originar tendencias artísticas.

"[...] La conclusión de que este pintor pinta igual que aquel enfermo mental, luego es un enfermo mental, no es de ninguna manera más demostrable ni ingeniosa que esta otra: Pechstein, Heckel, entre otros, modelan figuras de la misma manera que los negros de Camerún y, por lo tanto, son negros de Camerún. Quienquiera que tienda a sacar estas conclusiones tan ingenuas no puede pretender que le tomen en serio"<sup>223</sup>.

La aceptación de la obra plástica, originada en los pueblos primitivos, en los círculos de artistas, auspiciada, sobre todo, por Rimbaud y Gauguin, se enfrenta, en la primera década del siglo, a la idea del evolucionismo que le achacó la mácula de primitivismo y de regresión. Darwin lo impulsó decisivamente con su propuesta acerca del paralelismo existente entre la conducta del enfermo mental y el hombre primitivo<sup>224</sup>. Y Freud, en *Tótem y Tabú* (1912), estableció un determinado paralelismo entre los pueblos primitivos y los neuróticos y niños, y, con ello, la comparabilidad entre sus acciones y representaciones simbólicas<sup>225</sup>.

223- Prinzhorn, H.: *Bidnerei der Geisteskranken*, 1922, p. 346.

224- *The expresión of emotion in man and animal* (1872).

225- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 208

Muchos investigadores del arte se centraron entonces en encontrar paralelismos formales entre el arte de los niños y de los pueblos primitivos, y de hecho los encontraron; otros aseguraban que no se podía establecer un paralelismo completo puesto que los factores ambientales y culturales tienen una influencia clara sobre el niño, por lo que había que analizar dibujos de niños procedentes de todo tipo de culturas antes de poder proferir alguna afirmación al respecto. Entre los ejemplos que se adujeron, se comprobó que los dibujos de niños esquimales eran, en casi todos los casos, superiores artísticamente a los de los niños norteamericanos de la misma edad.

Se vieron superados todos los estudios que querían validar el índice evolutivo occidental del arte como única valoración de las producciones artísticas de los pueblos primitivos. Este principio, no en última instancia, se demostró válido como punto de partida de un nuevo espíritu en el análisis del mundo del arte en tanto que, superando el etnocentrismo occidental, no buscaba desacreditar lo otro como algo inferior. El concepto del arte traspasa el mundo "conocido" hasta entonces para aceptar lo "otro", es decir, las formas artísticas de otras culturas y otros pueblos se instalan en el gusto estético mundo occidental.

Igualmente, algunos teóricos del arte intentaron buscar puntos en común entre el concepto de arte de los pueblos primitivos y el "arte" producido por los enfermos esquizofrénicos.

Desde la consideración psiquiátrica de los pueblos sin legado escrito, y la discriminación consiguiente que los considera, desde una perspectiva mental, cercanos a la psicosis subyace, aparte de una desproporcionada arrogancia civilizadora de los pueblos occidentales, una gran deficiencia metodológica y, por consiguiente, unas conclusiones al respecto erróneas<sup>226</sup>.

Por otra parte, es difícil hallar que alguien pretenda negar el hecho de que pueden observarse y describirse numerosos paralelismos formales entre el arte infantil, el arte de los pueblos sin tradición escrita y el arte psicótico, pero tales hechos no deben ser tomados en sentido general y dogmatizarlos y, mucho menos, tomarlos en sentido teleológico.

Más bien se trata aquí –los aludidos paralelismos formales– de formas originarias, de estructuras visuales fundamentales y de fenómenos de configuración primaria y comprobables. Fueron detalladamente analizados y descritos por la psicología de la Gestalt.

El que todos estos signos, tanto los propios del arte primitivo, como los utilizados por los niños en sus dibujos, puedan encontrarse en las obras de artistas modernos, no significa, si seguimos la línea de equiparación: arte-primitivo (igual a) arte psicótico; arte de los niños (igual a) "arte" como respuesta a fenómenos de regresión: luego el concepto de "arte" puede ser equiparado a "psicótico". Si tales equi-

226- Entre algunos experimentos llevados a cabo, se compararon producciones de "psicóticos" occidentales con el "sano" arte primitivo, y esto, es, metodológicamente, intolerable.



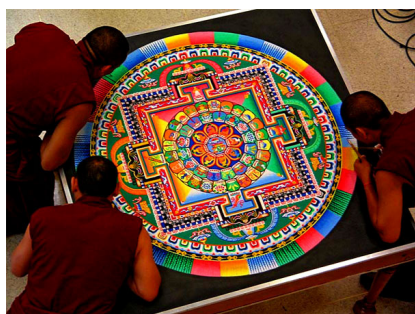


Fig. 1.164.- Mandala, arte budista



Fig. 1.165.- Dibujo infantil etapa presquemática



Fig. 1.168 y 169.- Obra de Carlo Zinelli



Fig. 1.167.- Autorretrato anónimo de un paciente esquizofrénico



Fig. 1.166.- Dibujo de una niña de 4 años

paraciones las hacemos extensivas al arte contemporáneo, este se tendrá que equiparar con el arte "psicótico" por contener elementos que, en múltiples ocasiones, se corresponden con el arte de los niños o con el llamado arte primitivo.

El que veamos los mismos signos en diversos artistas, no basta para tacharlos de psicóticos; por ejemplo Paul Klee utiliza con profusión elementos propios del arte infantil y del arte primitivo, así hemos de ver la estructura equiparada a la cruz. Aunque como es bien sabido, esta estructura puede parecer primitiva en un determinado contexto y, sin embargo, en otros constituir un elemento singular, de alto grado de diferenciación. Como es demostrable, la calidad estética de la obra de arte puede ser descubierta como fenómeno de configuración completo y estéticamente perceptible, y no a partir de elementos aislados de la misma.

La moderna concepción científica del arte ha probado con suficiencia que algunos elementos constructivos pueden ser síntomas objetivo-realistas o abstracto-formales sin que se puedan derivar criterios de valoración estéticos o meramente psíquicos, pues la cualidad de la obra de arte se expresa por la destreza diferenciada en ella, por las relaciones de tensión que puedan existir en el conjunto y en sus diferenciadas partes y por las correlaciones de superficie, línea, espacio, volumen y color entre otras.

Esta forma de recepción de la obra de arte, orientada hacia los síntomas que produce, intenta producir un determinado paralelismo de esos signos, desgajados de su contexto formal, con su correlato psíquico en cierto modo nivelador, que debe ser entendido en cierto sentido inserto en una capacidad estética defectuosa<sup>227</sup>.

227- Neumann, E.: "Mitos de artista", p. 212.



Fig. 1.170.- Busto de un niño, Paul Klee, Colores al agua encerados en tela de ramio sobre madera terciada. Marco original. 50.8 x 50.8 cm. Fundación Paul Klee. Kunstmuseum. Berna, 1933



Fig. 1.171.- Alemania- Paisaje, Paul Klee

#### f) Emancipación del arte psiquiátrico: el art brut <sup>228</sup>

"[...] Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura de la sociedad; en nombre de esa individualidad que hace al hombre, exigimos que sean liberados estos prisioneros de la sensibilidad"<sup>229</sup>.

Los surrealistas, en un primer momento, centran gran parte de su interés en el arte de los enfermos mentales –y, por lo tanto, en reproducir dichos estados mentales mediante la representación artística-, profundamente arraigado en el espíritu del "simbolismo"<sup>230</sup>.

El reconocimiento del llamado "Art Brut" se sustenta en tres condiciones previas: en primer lugar, en la reactivación del concepto de manía; en segundo lugar, en el culto-asociado a ella -de la enfermedad como estigma de lo extraordinario-; y, finalmente, en la búsqueda antihistórica de un nuevo concepto del arte, que, entre otros aspectos y en aras de la autenticidad de la expresión, descarte todo lo "hecho" en el arte hasta el presente.

El reavivamiento de la idea de *manía* con la consiguiente mitologización de la enfermedad, que se encuentra ya en Schopenhauer como una condición fundamental y previa para entrever posibilidades en el desarrollo artístico, es el fundamento sobre el que será posible hallar una valoración positiva del arte producido por los enfermos mentales<sup>231</sup>.

Dalí, como es de todos sabido, promueve y pone en práctica el método conocido con el nombre de *paranoico-crítico*. Método mediante el cual el artista posibilitaba la libre asociación de ideas, con una proyección deliberada y libre del mundo del inconsciente del artista.

La libre asociación de ideas permite al artista crear imágenes inusuales ya que combina elementos-imágenes que no se encuentran relacionadas ni conectadas a la realidad cotidiana en la que vivimos. Las asociaciones inusuales convierten su plasmación en proyecciones rompedoras; si estas asociaciones se plasman en el lienzo, el resultado, además de llamativo, será transgresor por lo extemporáneo de la propuesta<sup>232</sup>.

228- Término artístico, equivalente a arte espontáneo, acuñado por Jean Dubuffet en la década de los cuarenta del siglo pasado, para designar las manifestaciones expresivas realizadas al margen de normas culturales o estéticas.

229- Breton, A. : *Révolution Surrealiste*, 3, 1925, p. 29.

230- El simbolismo pictórico se sitúa claramente en el punto de arranque de las primeras vanguardias del siglo XX, especialmente como antecedente del expresionismo y del surrealismo. Albert Aurier, entusiasta admirador de Gauguin, en un artículo del *Mercur de France* de 1891, declaraba que el propósito del arte era "revestir la idea de una forma sensual". Puso el acento en las funciones subjetiva, simbólica y decorativa de un arte cuya finalidad era dar expresión visual al mundo interior. Los simbolistas abandonaron los temas de historia por las leyendas y los mitos, intentando encontrar en ellos la raíz del comportamiento del presente, y representándolos por medio de símbolos, es decir, por imágenes con un fuerte contenido inconsciente que siempre significaban más de lo que daban a entender. Esta actitud permite afirmar que el simbolismo fue el arte de lo escondido.

231- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 213.

232- Dalí, a lo largo de los años treinta, desarrolló un método de pintar al que llamó paranoico-crítico, a través del cual exploró el carácter fantásticamente doble y ambiguo de la realidad, repleta de amenazas y promesas que lo único que hacían era mantener en vilo la existencia ilusoria de la gente.





Fig. 1.172.- Fotografía de Hans Prinzhorn

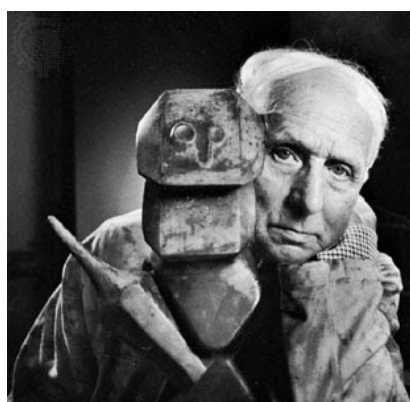


Fig. 1.175.- Fotografía de Max Ernst



Fig.1.176.- Reunión de amigos, Max Ernst, 1922

233- Prinzhorn, H.: *Bilderei der Geisteskranken* (1922).

234- *L'Art chez les fous* (1907).

235- Prinzhorn, H.: *Bilderei der Geisteskranken*, 1922, reed., Berlín/Heidelberg/Nueva York, 1968, p. 346. (...) Al igual que tenemos que rechazar la exposición de la existencia de la configuración esquizofrénica por rasgos externos, rechazaremos igualmente trazar paralelismos entre el arte de una época y nuestras imágenes mediante la comparación de rasgos externos"

236- Prinzhorn, H.: *Bilderei der Geisteskranken*, 1922, p. 347.



Fig. 1.173.- Ejemplo de escritura automática siguiendo el método surrealista

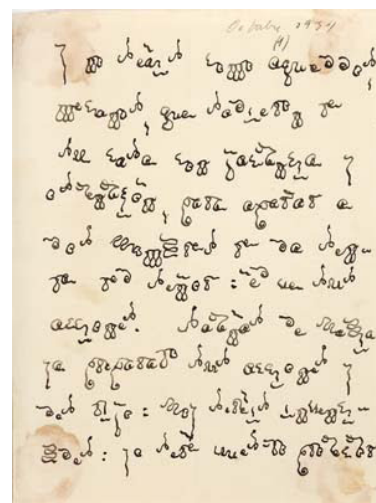


Fig. 1.174.- "Text" imaginario generado por un enfermo mental.

El interés de los surrealistas por el arte de los enfermos mentales, que habían conocido por iniciativa de Max Ernst a través de la obra de H. Prinzhorn<sup>233</sup>, fue precedido por el interés que los surrealistas mostraron hacia los nuevos horizontes que la ciencia de la psiquiatría les abría. Sin duda alguna para la historiografía artística, quien figura como pionero del hoy popularizado movimiento del art brut, a partir de su alabanza de H. Prinzhorn (1919), es Marcel Rejá<sup>234</sup>.

Para los artistas imbuidos del concepto de la modernidad y para la crítica de arte se revela significativamente la claridad con la que Prinzhorn pone en evidencia las debilidades de dicho punto de vista, y prueba que no hay criterios formales ni de contenido en el arte que den testimonio de la enfermedad mental de su creador<sup>235</sup>.

Prinzhorn, sin embargo, desde su punto de vista estético, se atrevió a atribuir cualidades artísticas a algunas obras plásticas llevadas a cabo por enfermos con alguna enfermedad mental: "[...] Ciertas obras se adentran tan profundamente en la esfera del arte indiscutible, que algunos resultados artísticos de personas "sanas" y promediales se quedan muy atrás"<sup>236</sup>.

Con Prinzhorn, adquirió carta de naturaleza en la ciencia psiquiátrica la idea de que en la producción artística de los llamados artistas modernos subyacen procesos de conciencia, pues el alejamiento de la realidad siempre descansa sobre el conocimiento y la decisión. Prinzhorn señala, con la ayuda de informes clínicos, que la enfermedad mental siempre perjudica las capacidades creativas, y los momentos de creación artística, según se observa en los gráficos clínicos de enfermos mentales, son la última expresión constatada de salud: "[...] Una obra de arte no surge ni de la salud ni de la enfermedad, sino de la capacidad de configuración del que la crea, que se arraiga en



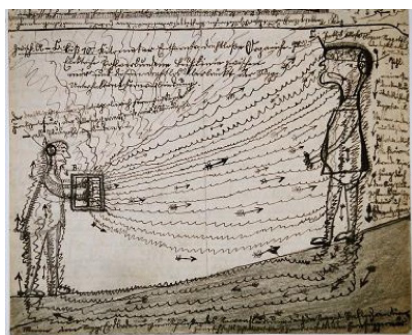


Fig. 1.177.- Obra de la colección H.Prinzhorn



Fig. 1.178.- Hexe mit Adler, August Neter, colección H. Prinzhorn



Fig. 1.179.- Colección H.Prinzhorn

toda su personalidad o que es apoyado por principios configurativos generales”<sup>237</sup>.

Por otra parte, la aceptación y apertura del llamado arte moderno hacia el arte de los pueblos primitivos, el arte de los niños y el arte popular contribuye sin duda a una reforzada atención sobre la producción artística psicótica y, por consiguiente, a su valoración como arte. Todo ello fomentó indirectamente la emancipación de los enfermos mentales como grupo marginal en la estructura social, ya que hasta entonces, con la adulta arrogancia del “sano”, les habían denegado la capacidad de crear obras artísticas estéticamente valiosas.

Por eso, no extraña la positiva recepción que tuvo la obra de Prinzhorn entre los círculos artísticos e intelectuales de la época. Sin duda alguna significó un antes y un después en la consideración artística, en

237- Prinzhorn, H.: *Bildnerische Gestaltung Gesundheit, Krankheit*, Zbl. Ges. Neurol. Psychiat., 31, 1923, p. 60



Fig. 1.180.- Slavko Kopac, Michel Thévoz y Jean Dubuffet

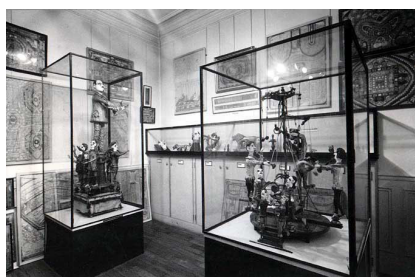


Fig. 1.181.- Colección de l'art brut

la recepción de la obra de arte que amplió sus objetivos e introdujo nuevas formas<sup>238</sup>.

Tras la segunda Guerra Mundial, fueron decisivas para la total emancipación de dicho arte, y su consideración estética, las iniciativas de los artistas —siguiendo la estela de quienes les habían precedido—; por encima de todos Jean Dubuffet, que, desde 1945, coleccionó sistemáticamente obras que correspondían a su concepto de "art brut", y que no sólo se limitaban al llamado arte psicótico, sino que tenían en consideración trabajos de diverso tipo, a los que les es familiar un carácter primitivo, espontáneo, nada académico, y cándido, al margen de toda profesionalidad<sup>239</sup>.

A Jean Dubuffet le corresponde, por tanto, el mérito de haber ayudado al reconocimiento del *art brut* y de haberlo liberado del odio hacia los enfermos creadores. Empieza a haber una comprensión pública de la psicosis (ya que se conoce mejor) y, el arte, la comprensión del artista (aunque tenga alguna patología psicótica), está estrechamente relacionado con el público, con la sociedad. Sin embargo, una popularización sólo superficial del "art brut" puede llevar al gran público a la confusión de juzgar como un artista "normal" al creador psicótico, y reconocer sólo en él al tipo habitual del artista marginado con el fin de ahorrarse el análisis de una existencia diferente y doliente.

Semejante fenómeno despersonaliza en última instancia al pintor para eludir mediante una mera estatización de este arte el contenido de la obra y sus cuestiones existenciales<sup>240</sup>.

Dubuffet cuestiona que la "locura" sea una enfermedad. Cree que los artistas que participan del *art brut* pueden tener la posibilidad de una elección consciente de su locura con el fin de poder rechazar voluntariamente todas las convenciones socioculturales, y así el creador plástico psicótico se convierte en el auténtico artista "sano", en el "renovador cultural".

El artista psicótico aparece ante el público adornado con una cierta imagen de imitación que le ha atribuido la comunidad artística que, en la actualidad, sufre por los procesos de alienación que se dan en el arte y, por ello, busca la autenticidad<sup>241</sup>.

Los artistas plásticos, ven en los creadores que padecen trastornos psicóticos el ideal que ellos querrían alcanzar, pero les es imposible ya que no pueden romper de forma total con las convenciones sociales, con las normas impuestas por la propia sociedad; incluso no pueden romper con la propia tradición artística, no pueden dejar de lado la razón, los dictados tan claros y firmes del "yo", no pueden abandonarse a los deseos del "ello", no pueden, en definitiva, ser totalmente libres; no pueden, por lo tanto, volver a la naturaleza, no pueden ser realmente auténticos, no pueden liberarse de las cadenas de la alienación, en definitiva, como Narciso, no pueden arrojar sus cuerpos al lago extasiados de belleza en un intento de reencuentro consigo mismos, en un intento

238- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 217-218. A pesar de que la exposición de la colección Prinzhorn en Frankfurt (1921), patrocinada por la sección de psiquiatría de la Universidad de Heidelberg -contaba con cerca de 5.000 obras (de 450 pacientes)-, no era la primera exposición de este tipo que salía adelante, sin embargo fue la más grande, la más significativa y la más rica en consecuencias para la ulterior emancipación del arte psiquiátrico.

239- Con la "*Compagnie de l'art Brut*", fundada en 1948, el *art brut* obtiene su definitiva entrada en el mundo oficial del arte. Mediante una donación, Dubuffet transfirió su colección a la ciudad de Lausana, que tiene su sede definitiva en el Castillo de Beaulieu.

240- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 219.

241- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 220.





Fig. 1.182 y 183.- Obra de Carlo Zinelli, (1916-1974)

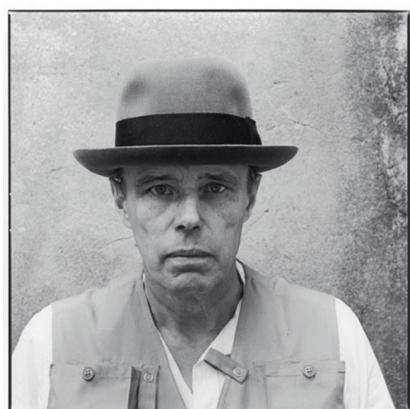


Fig. 1.184.- Joseph Beuys (1921-1986)

de volver a sus orígenes, en un intento desesperado de conseguir la fusión total con la madre Naturaleza.

Los enfermos mentales, en especial aquellos con capacidades creativas, van a convertirse, sin quererlo, en héroes, pues ellos parecen haberse liberado de todas las cadenas que encorsetan al “ser” creador –al artista-, y, aunque su presencia física comparta mundo con nosotros, están inmersos en el universo al que ellos ansían alcanzar: la realidad superior o suprema.

Puede parecer, visto de esta manera, que los individuos tachados de locos, tan sólo tienen presencia física en nuestro mundo, parece como si viviesen ajenos a los sufrimientos a los que nos enfrentamos el común de los mortales, parece como si ellos ya viviesen en algún otro lugar, en el mundo de los “locos”, como si no tuviesen ningún contacto con el mundo real, como si hubiesen decidido irse allí a vivir.

La verdad es que las personas con trastornos mentales sufren, y sufren mucho, precisamente porque sienten que no pertenecen realmente a ningún lugar, ni al “mundo de la realidad” ni al “mundo de la locura”.

Su cuerpo se devanea, va y vuelve, se resiste, llora por no encontrarse posicionado en ningún lugar exacto, se desencuentra, se pierde en las fronteras de ambos mundos, no encuentra ningún lugar en el que resguardarse, o cuando lo cree encontrar, ese lugar no corresponde a ningún punto cardinal, no se encuentra en ningún mapa, y todos se empeñan en saber dónde y cómo vivimos. Quizás, cuando uno ya ha decidido adentrarse en ese “otro mundo”, alguien nos devuelve a nuestra realidad, en ese intento desesperado de salvarnos, de no perdernos, y es, entonces, cuando la realidad nos aplasta con sus incómodas evidencias, con sus razonamientos, con sus normas.

Entonces es cuando más desorientados nos sentimos los psicóticos, pues nos han cambiado de escenario –o, al menos, eso es lo que cree-





Fig. 1.185.- Joseph Beuys, Untitled, 1970.



Fig. 1.186. a) -Schamanin (Mujer Chamán), Beuys, Oleo sobre cartón de tina grueso blanco 758x562mm, 1962-1963



Fig. 1.186.- Chamán en un rito de iniciación

mos-, nos obligan a representar un papel, nos obligan a abrir los ojos y a aceptar la realidad tal y como es.

Exceptuando aquellos que consiguieron definitivamente instalarse en aquel otro lugar, los demás sufren mucho, precisamente por las continuas idas y venidas entre aquel lugar y este otro. Los viajes acaban desgastando mucho, sobre todo si hay problemas en las aduanas con el pasaporte o con el visado. Llegamos a convertirnos en ciudadanos de ambos lugares, en ciudadanos del mundo, en ciudadanos sin ciudad.

El reconocimiento de las producciones psicóticas como arte parece no afrontar en modo alguno el empático análisis del artista-psicótico como persona que sufre, como persona que sufre su enfermedad<sup>242</sup>.

g) *Joseph Beuys*<sup>243</sup>, paradigma del artista comprometido: vida y arte, arte y política.

242- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 220.

243- Pintor y escultor alemán (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986). Considerado uno de los artistas más importantes del expresionismo alemán, consideraba la vida y el arte como un todo que representaba en sus obras. Dedicó la mayor parte de su obra a denunciar la pobreza interior del hombre y defendió la conjunción del arte y la política.

244- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 240.

Se nos plantea la necesidad de cuestionarnos determinados "papeles" de artista, entre ellos el de Beuys. Y ello, desde el punto de vista de su repercusión entre la correspondencia de aptitudes y expectativas que se dan en la vida pública, dado que el popular anticonformismo se puede conceptuar no sólo, sino también, como una comedia de conformismo social, correspondiente a una inconformista imagen guía de la estrella<sup>244</sup>.



Fig.1.187.- Joseph Beuys en su estudio, Old Klever Kurhaus, 1958



Fig. 1.188.- Action piece, Beuys, Tate modern, 1972



Fig. 1.189.- (7000 robles) Aktion, Documenta Kassel, 1982 Fig. 1.192.-Beuys 190.-Beuys en

Beuys acepta el papel que se le otorga como una herencia del siglo XIX. Parte de él como si estuviera predeterminado por el propio guión de la vida –de su vida-, aunque lo trasciende y lo supera, pues, incluso, lo dota de funciones de ámbito social y cultural en la vida real con el deseo de dignificar la figura del artista y superar todo lo establecido por la sociedad, ya que la sociedad –según él, tal y como está estructurada, tal y como la interpretan- está enferma, tiene, por consiguiente, que curarse; lo cual implica que tiene que cambiar.

Para conseguirlo, desde su óptica, Beuys adopta el papel de chamán, de artista capaz de diagnosticar y de crear, y, por lo tanto, de llevar la curación al resto de los miembros que integran la sociedad. Todo ello es posible mediante la acción curativa del arte; el arte como efecto sanador, acompañado a la vez con la voz que agite las conciencias y, por supuesto, con una acción efectiva. Por ello, Beuys se autoproclama profeta, como si fuera un comunicador de las verdades que son necesarias que oiga el resto de los miembros de la sociedad para poder, en primer lugar, ser conscientes del cambio necesario que se ha de experimentar con el fin de cambiar los valores culturales y la forma de vida de la sociedad<sup>245</sup>.

Beuys, siendo coherente con su forma de pensar, toma parte activa, en el intento de renovación de la sociedad, en el mundo de la política, por ello, incluso, crea un partido político desde el que poder llevar a la acción todas sus propias proclamas ideológicas. Idea y acción; idea y, lo que es lo mismo, arte.

El arte es una forma de acción, es una manera efectiva de poder llegar a la sociedad, de incidir en ella; es otra manera de poder difundir las ideas que harán que, en nosotros, se despierte la conciencia universal existente para todo ser humano, conciencia que nos permitirá ver más

245- Una vez diagnosticada la enfermedad, una vez aceptada por todos y por cada uno de nosotros la idea de que la sociedad está enferma, es hora de pasar a la acción.





Fig. 1.190.- Beuys en una de sus intervenciones ante el público



Fig. 1.191.- Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta, Beuys, 1965



Fig. 1.193.- Hirschkopf, Beuys

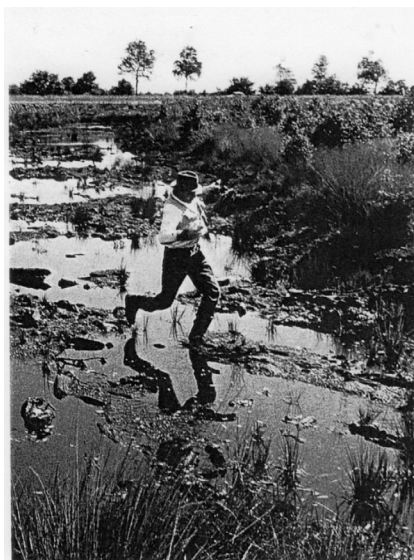


Fig. 1.192.- Aktion in Moor (Acción en el barro), Beuys, 1971

allá de lo cotidiano, y así poder observar qué es lo que nos daña, lo que hace daño a todos en general y a cada uno de nosotros en particular<sup>246</sup>.

La capacidad de construir una oferta que compensase el malestar existente en el mundo de la cultura parece haber dado cierto relieve a la acción de Beuys. Este, mediante un gran potencial de ira contra lo existente y la celebración de un cerrado simbolismo, construye un sistema de identificación, que apenas intenta la superación de los procesos sociales de alienación, mediante una real modificación del mundo. Sin embargo, lleva a cabo una conjura a base de imaginación mítica y ritos de acción mágico-arcaica.

Quizá porque la pérdida de identidad cultural, que se da entre la élite occidental, ha traído consigo un sentimiento de desarraigo, hay que buscar modelos de identificación espiritual mediante el rescate de los ritos del pasado y de los arquetipos universales anclados en la tradición poética global del ser humano en su totalidad. La relación de Beuys con lo mítico se manifiesta en un proceso individual que, con una mirada hacia el pasado, quiere salvaguardar en el futuro los momentos espirituales. Frente a él, el concepto antropológico del mito está siempre conectado a un colectivo, en la medida en que define la experiencia viva de una comunidad que se agrupa en torno a un canon general de experiencias.

Beuys, en su forma de proyectar su pensamiento, propone una concepción irreal del mito, pues tan sólo refleja el mundo opuesto a una conciencia fatigada por la civilización. El recurso de Beuys de acudir al mundo descrito por la Historia Antigua busca, prescindiendo del presente, reavivar una ficción de lo mítico, en la medida en que no quiere reconocer la transformada, pero inmediata, existencia social del mito. De esta posición doctrinal e imaginativa no surge ningún nuevo mito social en sentido lato, sino más bien una difusa regresión hacia variados e intuitivos arquetipos de la tradición.

246- El arte nos permitirá ser conscientes de dónde está localizado el tumor en cada uno de nosotros y, por lo tanto, dónde se encuentra localizado en la sociedad de la que formamos parte. Beuys se nos muestra como dirigente de las operaciones quirúrgicas de extirpación de tumores. Beuys aparece como cirujano supremo, Beuys es el chamán moderno.





71 Hasenrab Tumba de una liebre 1964-80 (Instalación Galería Schmeit, Düsseldorf)

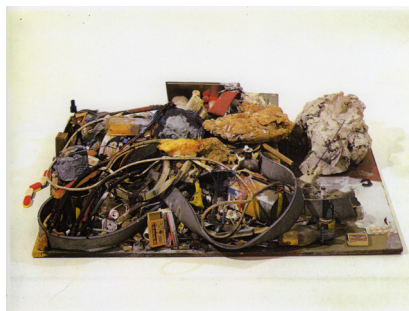


Fig. 1.194 y 194 a) - Hasenrab-Tumba de una liebre, Beuys, Instalación; acumulación de muchos pequeños objetos de uso corriente, fragmentos y diversos materiales que unidos de forma compacta por medio de yeso y pegamento descansan dentro de una caja de madera; distribución de muchos objetos pequeños sobre el suelo (p. ej. Pinceles, fieltro, juguetes, navajas) Medidas de la instalación, ca. 470x900x400 cm- galería Karsten Greve, Colonia-París, 1964-8080.



Fig. 1.195 y 195 a) "I like America and America likes me", Joseph Beuys, 1974.

El artista experimenta una creciente autoridad en el papel de heraldo de la salvación. Como curandero, chamán, mago, profeta, se convierte en psicoterapeuta artístico de la sociedad. Su crítica social, que diagnostica la carencia de espiritualidad elemental, quiere sugerirnos con imágenes regresivas, contrapuestas, el remedio a los errores del materialismo, del positivismo y del racionalismo práctico<sup>247</sup>.

La búsqueda del "estado original", de lo natural, de lo primitivo, en donde el hombre coexiste, en irrompible creatividad, con el mundo de los animales y las plantas, con los elementos naturales y los símbolos cósmicos es tan antigua como la civilización misma. La historia de la sociedad burguesa va acompañada, desde el siglo XVII, del sueño imaginario de los añorados orígenes.

Ya, en el siglo XIX, la huida de la ciudad (y la búsqueda del campo como paraíso de vida) se convierte en posibilidad de regeneración psíquica y física. La ficción rousseauniana del buen salvaje es reinterpretada y revestida como gran categoría moderna, y, también, redescubierta en el arte actual, en donde se extiende una tan exótica como idealizada visión de los chamanes, alquimistas, profetas y magos. El mago Beuys se incluye en la relación de artistas hastiados de tanta y agotadora civilización<sup>248</sup>.

247- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 93-96. El *happening* es la consecuencia del chamanismo moderno.

248- El que quiera huir de la dialéctica entre naturaleza y sociedad mediante el descrédito de la lógica causal y ponga en su lugar visiones arcaicas, testimonio poco más que la búsqueda de lo primitivo como fin de un concepto de vida escapista.



Fig. 1.196.- Joseph Beuys



Fig. 1.197.- Palazzo Regale, Beuys, Instalación realizada en el Museo de Capodimonte de Nápoles en diciembre de 1985 tres semanas antes de su muerte en Düsseldorf.f.

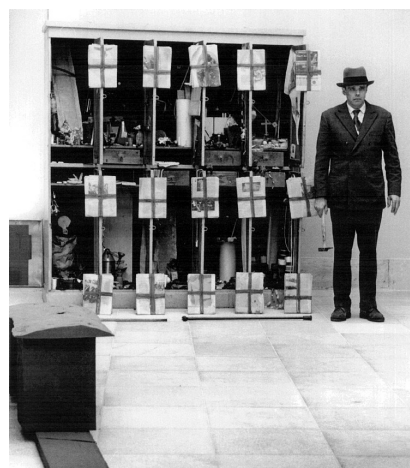


Fig. 1.198.- Joseph Beuys con sus obras

En el análisis de sus conceptos, fundamentalmente idealistas, se impone la impresión de que nos encontramos ante un conservador cultural, un tradicionalista cuyos pensamientos y moldes de comportamiento artístico están fuertemente anclados en la ideología artística del siglo XIX. Su lema "Vida y arte", cuyo mito en todo el movimiento de acción, fue una referencia ideológica común más o menos variable, ya fue proclamado por Schleiermacher en 1835, con su "todos los hombres son artistas"<sup>249</sup>.

Como concesión a la politización del arte a comienzos de los años setenta del siglo pasado, se manifiesta también la siempre recurrente idea de "revolucionar el mundo por medio del arte" y construir con el "poder de la creatividad" el renacimiento de un idealismo puro que se fundamente en la retórica de la revolución<sup>250</sup>. Si los contenidos ya están históricamente acuñados, la estética de los valores de Beuys no significa un comienzo, sino que constituye lo habitual, quizás fue el último miembro evolutivo de la cadena que comenzó con Marcel Duchamp. Él no creó ni el *environment*, ni el happening, ni el *fluxus* ni la performance, sino que transformó el arte de acción en acción, y, por tanto, fue uno de sus representantes.

Sin embargo, los objetos de arte surgidos de este modo, bajo dicha concepción estética, son comercializados como obras de arte convencionales con la anuencia de Beuys. Esto conduce de nuevo a su conservación estética, aislada en colecciones, lo que da testimonio de la antítesis existente entre su teoría unificadora de arte y vida, la práctica de la difusión comercial y el aislamiento museístico de la obra de arte. Servirse del mercado y, al mismo tiempo, atacar públicamente el aislamiento museístico que éste causa, muestra una vez más la conformidad con una teoría alejada de la praxis, y su "comodidad" vital, en una supuesta evidencia crítica<sup>251</sup>.

Las frecuentes comparecencias de Beuys posibilitan que echemos en falta un distanciamiento crítico respecto a su propio punto de vista. De

249- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 98-99. (ed. A. Schweizer, 253): *Entwurf eines Systems der Sittenlehre*.

250- El método salvífico de la "creatividad" sigue siendo un concepto oscuro, inasible, no concretizado, que promete la salvación al igual que la piedra de la sabiduría de los alquimistas.

251- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 101-102. El artista desea convencer unilateralmente. Proclama su forma de entender el arte y la vida sin conceder la palabra al público. Este, por su parte, se irrita al no obtener un verdadero cauce de participación en la comunicación por lo que sólo le caben dos posturas contrapuestas: o el acuerdo total y afectivo con lo que se le transmite, o el desprecio absoluto.



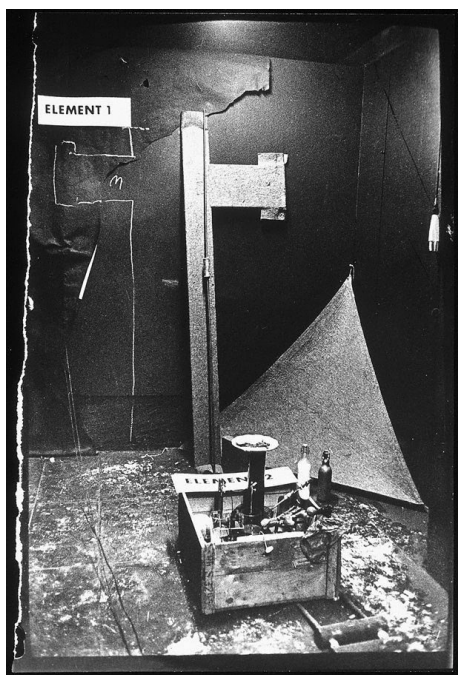


Fig. 1. 199 y 199 a) - Fotografía de Beuys en la Acción Manresa, 15 de mayo de 1966

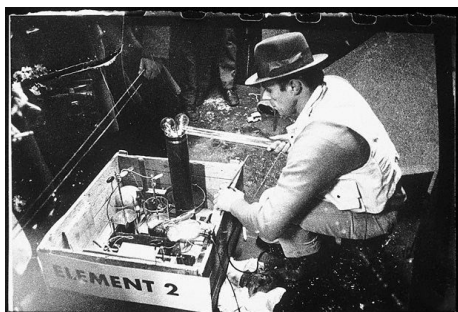


Fig. 1.200.- Sonnenkreuz, Beuys, Bronce 39x19x2, 5 cm, 1949



Fig. 1.201.- Pietá, Beuys, dibujo a tinta sobre papel, 1948

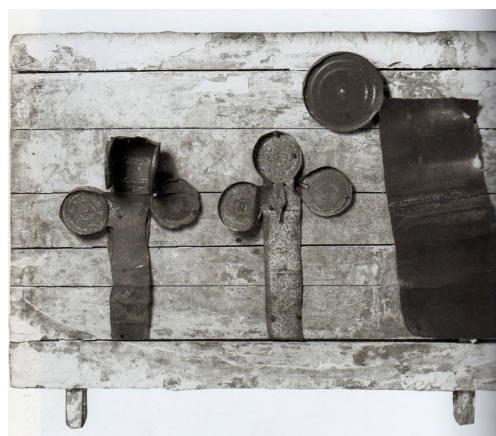


Fig. 1.202.- Drei Jurakreuze, Beuys, 1962

ahí surge la paradoja de que en la “conversación” de Beuys no aparezca ninguna conversación práctica ni real ni ficticia. Se trata más bien de una autorrepresentación teórica llevada a la práctica por una conciencia con sentido misionero y mesiánico<sup>252</sup>.

La aspiración vanguardista de Beuys, que, continuamente, se esfuerza por mantener intelectualmente, contrasta fuertemente con la estrategia autoritaria llevada a cabo de proferir pronunciamientos proféticos. Que él transmita continuamente estas experiencias de “sufrimiento” ante un público que no comprende casi nada, deja entrever el originario motivo mitológico del héroe que sufre, y cuyos prototipos, desde Prometeo, Filoctetes, a Cristo y los profetas bíblicos, no parecen haber perdido nada de su repercusión<sup>253</sup>.

La acción “Manresa” de Beuys, ocurrida el 15 de mayo de 1966 (Dusseldorf), se basa en imitar y proyectar los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, quien, después de las graves heridas sufridas en la batalla de Manresa, durante su convalecencia, los redactó con el fin

252- Ocurre lo mismo en muchas de sus entrevistas que no son sino variaciones de su autointerpretación, en los comentarios a las obras y en las egocéntricas apariciones públicas.

253- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 103. El 20 de junio de 1964 en Aquisgrán, Beuys, brutalmente agredido por un espectador irritado, elevó solemnemente ante la multitud un crucifijo sobre el que luego dejó caer unas tabletas de chocolate. Como profeta mártir cristiano, Beuys no se vengó del público, sino que comió chocolate como Cristo lo hizo una vez con pan, pescado, vino...



de ejercitarse en la purificación y en la disposición ascética para así estar mejor preparado para recibir la iluminación divina. De la misma manera, Beuys, que esperaba hacer un viaje a España, basándose en los Ejercicios, busca modelos de acción y cauces para intensas experiencias espirituales y elementales procesos vitales<sup>254</sup>.

La cruz no aparece en ningún caso como motivo accesorio de acciones individuales, sino como motivo central de su obra; queda resaltada una y otra vez en una sorprendente cantidad de grandes y pequeños trabajos escultóricos en bronce, en madera y piedra, como símbolo al mismo tiempo del sacrificio y de la salvación.

La relación de dependencia a una ideología del sufrimiento de inspiración cristiana aparece en Beuys oculta tras la apariencia formal-vanguardista de sus obras. Él no se comporta aquí como un cristiano moderno, sino como un reaccionario, ya que articula la experiencia del sufrimiento en relación a la "ampliación del campo de la existencia humana" y con ello trae a colación ideas agustinianas en torno a la purificación y en torno a los procesos de ampliación de la personalidad<sup>255</sup>.

La paradójica alienación en el dolor, impuesto por nuestra civilización actual, puede llevarnos a especulaciones ingenuas, lo que no justifica en modo alguno el regreso a pensamientos medievales, a su vez, reivindicadores y valedores del dolor. La obra de Beuys y su significado no parecen de ninguna manera una excepción a este respecto, sino que aparecen en relación con una serie de objetos en los que Beuys siempre ha usado "materiales" que remiten a la enfermedad, al dolor y a la muerte -como agujas de inyección, sangre, vendas, esparadrapos, gasas- que nos recuerdan los inicios de su "currículum", con su afrontamiento de dolorosas experiencias vitales<sup>256</sup>.

Sin embargo, es obvio que es difícil tomar en serio esta mística del dolor como una respuesta política, social y cultural, propia de nuestro tiempo, por parte de un artista transformador y transgresor del arte y, por supuesto, liberado de la preocupación por el origen de todo, por el ser y la superación del dolor, por el sufrimiento y la destrucción.

En sus contenidos —en sus propuestas significativas—, Beuys se manifiesta ante todo como un tradicionalista de pro, lo que apenas fue percibido tanto por sus partidarios como por sus adversarios. Ya sea porque sus coetáneos quisieron ver en él al vanguardista que, sin embargo, en contenidos no es, ya sea porque lo vieron como un horror para los burgueses y, por tanto, lo malinterpretaron considerándolo un elemento socialmente subversivo.

Igualmente, las obras de Beuys hacen surgir, como las de la mayoría de los artistas de la corriente del mito y el rito, un indefinible sentimiento de espiritualidad que, precisamente por su amplia vaguedad, ejerce un efecto fascinante sobre los receptores, ya que permanece abierto a la introducción de las propias ideas. De ahí emerge, como

254- En la acción "Manresa" se refirió a la interacción que debe existir entre razón, intuición y creatividad.

255- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 104-105.

256- A estas pertenecen claramente los llamativamente numerosos crucifijos y crucifixiones y la fuerte afinidad de Beuys con las interpretaciones del sufrimiento y del sacrificio de inspiración cristiana.



Fig. 1.203.- Dead Man, Beuys; Lápis sobre cartón de dibujo blanco con huellas de uso, bordes superior y derecho cortados irregularmente, doblez horizontal en el tercio superior 201x237mm, 1953



Fig. 1.204.- Show your wound (Muestra tus heridas), Beuys, Tate Britan, 1975

imitación, una pseudoespiritualidad, al tiempo que intentamos mostrar la función condicional del mito en el arte actual<sup>257</sup>.

La vía que sigue Beuys parece ser, en el marco del movimiento de los nuevos trascendentalistas hasta finales de los años sesenta del siglo pasado, una parte de la sintomatología de una civilización des-espiritualizada, que reprime la esencia de experiencias y necesidades trascendentales, porque si no, inflamaría el tabú de la duda en nuestra experiencia actual de los sentidos y valores<sup>258</sup>.

La disolución en Beuys del antagonismo entre "vida" y "arte" seguirá siendo irrealizable mientras su asociación solo sea llevada a cabo en el campo teórico de la definición, mientras sólo sea invocada, es decir pensada. En este papel, el artista se convierte en símbolo de la perplejidad en nuestra sociedad, que, en dicho concepto, parece malograrse su capacidad para trascender una experiencia de sentido y valor y conformarse con un puro materialismo, envuelto en soluciones aparentes<sup>259</sup>.

El auténtico vanguardismo de venideras generaciones de artistas deberá mostrarse en la comparación de sus contenidos reales con sus aspiraciones y sus innovaciones estético-formales. También tendrá que incluir, como actividad tanto consciente como liberadora, estrategias de acción para la realización de imágenes socioculturales, sobre todo la propia comprensión del papel del artista. Un camino que no sólo exige autocritica para llevar adelante la concreta unidad de arte y vida, sino que, en lugar de la *pose salvífica*, tiene que buscar la crítica de los receptores para encontrar vías llevaderas que conduzcan a encontrar la solución<sup>260</sup>.

Aparte de la tendencia positiva y, en el fondo, antiparticularista que, como Beuys, exige un nuevo hombre universal, apoyado en el ideal humanista del Renacimiento como hombre total, se estiliza, al mismo tiempo, al artista con el fin de convertirlo en personalidad-líder mediante una hipertensa carga en el significado del arte. Él efectúa, visionariamente, una imagen en la que la sociedad le retiene y en la que él, como un nuevo Moisés, evoca la imagen del artista como intérprete intuitivo y exclusivo del espíritu de la época: el artista, el artífex, que marque estas tablas (como Moisés las Tablas de la Ley) en su honorable frente y reciba enteramente los sellos, será el único hombre que, como un ángel, emerja de los tiempos.

El artista es aquel que, por antonomasia, sufre por su vocación, pues asume toda la miseria del mundo para servir a la realización de su arte. Con el autosacrificio del artista y su identificación con el líder, el profeta y Moisés, entramos en el campo de la ya descrita dinámica de la ambivalencia entre el grupo y su líder profético. El líder es a la vez sacrificado, expulsado y despreciado por el grupo<sup>261</sup>.

Breton, al respecto, afirma: "[...] Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura de la sociedad; [...] exigimos

257- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 106-107.

258- Si afortunadamente al contramundo del arte actual le puede corresponder una función fermentativa, en este contexto le queda otra función esencial a ese contramundo: en concreto, tenerlo paradójicamente en cuenta como factor estabilizador.

259- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 108-109.

260- *Ibidem*, p. 110.

261- Neumann, E. : *Mitos de artista*, pp. 112-113.



Fig. 1.205.- The pack (La manda), Beuys, Tate, 1969

que sean liberados estos prisioneros de la sensibilidad, pues no es potestad de las leyes encerrar a todos los hombres activos y pensantes. Sin acentuar la completa genialidad de determinadas creaciones de los locos —en la medida en que seamos capaces de hacerles los honores—, nos manifestamos por la absoluta legitimidad de su concepción de la realidad, así como por las acciones que de esta resultan”<sup>262</sup>.

El mismo compromiso conmovedor se da por implicación personal en el joven Max Ernst, al que las lecciones y prácticas en el sanatorio provincial de Bonn, le permitieron el contacto con una “colección de pinturas y esculturas, [...] sobre todo figuras de miga de pan”. [...] Al intentar reconocer destellos de genio, “decidió investigar los vagos y peligrosos reinos que bordean la locura”<sup>263</sup>.

El *artifex* aparecía en Beuys con el aspecto del psicoanalista que quiere ocupar el trono de una persona-líder espiritual con el fin de salvar al mundo a partir del cetro del arte. En Beuys no hay posibilidad de acercamiento a su obra a través de la tradición cultural establecida, debido a su máxima subjetividad que exige volver a las propias interpretaciones de Beuys; este importantísimo aspecto confiere a su obra el carácter de secreta y mágica.

Beuys, como sumo sacerdote hacedor del arte, se dispone, mediante su obra y vida, a resucitar y salvar el reino de la espiritualidad en nuestro tiempo con la mirada siempre puesta en el pasado. ¡Claro es! Que podemos celebrar su estética, pero su propuesta apenas si alcanza la mínima exigencia de seriedad como para convertirse en alternativa a nuestra forma de existencia social, aunque, sin duda, ha tenido cierta repercusión como factor de perturbación, iniciativa de pensamiento y provocación.

262- Breton, A.: *La Révolution Surrealista*, núm., 3, “Carta a los directores médicos de los manicomios”, 1925. En dicha revista aparecieron diferentes artículos, fruto de su trabajo en centros psiquiátricos durante la primera guerra mundial.

263- Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp. 114-115. Se llevó consigo a París el libro de H. Prinzhorn *Bildnerei der Geisteskranken*, que se convirtió en la biblia de los surrealistas.





Fig. 1. 206.- Fotografía de Arco 2011

### 1.1.8. El siglo XXI

*"No. I have not brought a card of invitation. I do not even know whether I received one. I have not come to a social function; ... I do not want my photograph in the Tatler, I have not come to exhibit myself. I have come to see the pictures. Perhaps you are unaware that there are any pictures here. I happen to have a personal interest in the artist-if that word has any meaning for you."*<sup>264</sup> Anthony Blanche en *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh (1945)

#### a) El lugar del artista en la sociedad actual

Desde finales del *Renacimiento* hasta nuestros días, la sociedad occidental ha experimentado una dilatada serie de cambios ideológicos, políticos, sociales, económicos, culturales, estéticos y artísticos, todos ellos, como es obvio, estrechamente relacionados entre sí.

Básicamente, los cambios producidos durante estos siglos, y, muy especialmente entre el siglo XVIII y el siglo XX, han consistido en un irreversible proceso progresivo de autonomía, de individualización, de exaltación del "yo" frente a lo colectivo, con la consiguiente diferenciación de las diversas esferas de la vida, tanto personal como colectiva, y de la estructuración de la vida social<sup>265</sup>.

Durante el *Renacimiento*, se produjo la recuperación cristianizada del arte de la antigüedad, que se convirtió en el estilo artístico dominante de la Europa meridional. El *Barroco* representó una exaltación y proliferación dinámica de las formas, y el *Neoclasicismo*, una detección normativa de los módulos clásicos y renacentistas. El *Romanticismo* reaccionó frente al estatismo al conjugar las formas concretas de la pasión y el sentimiento con un vigoroso idealismo. Le sucedieron los movimientos del arte por el arte y las escuelas *realistas* e *impresionistas*.

264- "No. No he traído carta de invitación. Ni siquiera sé si recibí alguna. No he venido por una función social;... No quiero mi fotografía en la Tatler, no he venido a exhibir mi persona. He venido para ver los cuadros. Quizás no seas consciente de que aquí hay cuadros. Yo tengo un interés personal en el artista- si es que esta palabra tiene algún significado para ti" Texto traducido por la autora de la Tesis.

265- VVAA (Ruiz, E. coord.):  
*El oficio del artista*, p. 49.

Durante el siglo XX se fue destruyendo el concepto de arte establecido en el *Renacimiento*. Entró a debate el concepto de lo bello y el objeto-industrial –lo bello frente a lo útil–, el arte y la técnica, la élite cultivada y la masa social. El arte entró en el sistema de intercambio generalizado por el diseño. Los principales parámetros del arte fueron transgredidos o negados: el *cubismo*, el *arte abstracto*, el *arte surrealista*, el *pop art*. A la vez se buscaron nuevos soportes, materiales, instrumentos... El “arte” se llegó a considerar como la vanguardia de la contracultura.

Los cambios estéticos y artísticos, es decir, las variaciones experimentadas en la consideración de la creación artística y en la figura del artista, que han tenido lugar en los últimos siglos han corrido en paralelo con los cambios que se han dado en los conceptos ideológicos que, en definitiva, han sido los impulsores de los cambios sociales y culturales.

Lo que subyace a los fenómenos descritos es la consideración que se ha dirigido a realzar la subjetividad individual, rasgo característico y definitorio de la llamada modernidad, y la correlativa puesta en cuestión del principio de autoridad. A ello hay que añadir la preeminencia y autonomía de la razón frente a la fe religiosa.

Las variaciones que se han operado en la consideración de la belleza (lo bello y lo artístico) y en la formulación de la creación artística se resumen en lo que suele denominarse “la autonomía del arte y de la estética”. Dicha autonomía consiste en la aparición de objetos que se definen por ser exclusivamente bellos (las “obras de arte”), en la consideración de personas exclusivamente dedicadas a producirlos (los “artistas”), y en la aparición de juicios que son sólo “juicios estéticos” (la aparición de la noción de gusto, que es paralela a la de la crítica)<sup>266</sup>.

Toda esta ceremonia ha durado cuatro siglos, y tuvo como puntos álgidos tres de ellos, del XVIII al XX en los que se fraguó el llamado “fracaso” de la identidad, el de las empresas históricas de los artistas románticos y el de la vanguardia clásica. La incapacidad, al menos, de creer de modo entusiasta en ellas ha significado la aparición de una duda irreprimible en torno a una serie de cuestiones:

- La sensación creciente de que la analogía de la actividad artística con las ideas judeocristianas de la creación o con sus sustitutivos posteriores era ilegítima, o meramente metafórica.

- El desprestigio de las ideas de novedad, progreso, utopía, origen y comienzo radical, que introdujo la duda acerca de la posibilidad de la obra de arte como novedad radical ha sustituido la creación de lo utópico o lo novedoso por la reedición y el reciclaje de lo tópico ya existente.

- El colapso y la clausura de la subjetividad ha repercutido en el sentido de objetividad y de representación.

- La sensación, por parte de los artistas, de que la autonomía del arte (que era experimentada por el artista como una liberación respecto de las funciones sociales) se había convertido en aislamiento y soledad del arte.

266- VVAA (Ruiz, E. coord.):  
El oficio del artista, p. 50.

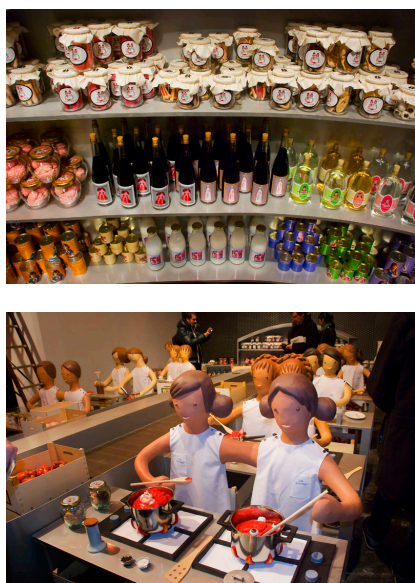


Fig. 1.207 y 207 a) - Fábrica de conservas agridulces Las Golososas, Rosalía Banet, Arco 2010

-En este sentido, se puede decir, que el artista contemporáneo, en relación al poietés griego, y al artesano medieval, no ha cambiado de lugar, aunque sí de conciencia. Su autoconciencia y su identidad han pasado de ser cuasidivinas o proféticas a ser sacerdotales<sup>267</sup>.

"[...] Los objetos, las cosas y las ideas se hacen obras de arte y los hombres se convierten en artistas por un acto en el que cosas e identidades profanas se convierten en sacras porque en ese acto se les confiere un status visible. Y ese es un gesto sacerdotal: en todas las culturas, la función típica del sacerdote ha consistido, básicamente, en mediar entre lo sacro y lo profano, hacer visible lo invisible"<sup>268</sup>.

Lo propio del sacerdote, lo que le distingue de los dioses o profetas, es que vive en la frontera entre este mundo y el otro, entre este mundo y el más allá, entre lo sacro y lo profano. El sacerdote, por tanto, no está separado de lo social, sino incluido en ello, al ser fronterizo con lo profano. El propio artista se considera a sí mismo algo ya hecho, que pertenece al mundo de lo profano en igual medida que sus congéneres, aunque él haya adquirido una identidad peculiar por una cierta "consagración": la del contexto de las artes<sup>269</sup>.

Ya no hay nada nuevo que descubrir –nos dice la razón-, está ya todo inventado, todo hecho, entonces, ¿qué hacemos los artistas si lo que vamos a producir desde un principio, desde la pura idea ya ha sido pensado y realizado?

Quizás la alternativa que le quede al artista es la de "repetir", "repetir", "repetir"..., tal y como afirmaba Proust: *"Todo está ya dicho, pero como nadie atiende, hay que repetirlo todo cada mañana"*<sup>270</sup>.

Sin duda alguna este es el gran impedimento con el que se ha encontrado el artista en su "creación" desde el final de las vanguardias clásicas. Porque todo lo andado ya estaba andado, y ya apenas si quedaba espacio abierto y libre para la incorporación de cosas nuevas; desde que Duchamp introduce el ready made, ya no hay nada más novedoso que incorporar a la evolución de la práctica artística.

El artista actual, en este siglo, ha tenido que aceptar que ya nada novedoso podía ser creado "ex nihilo". Posición, sin embargo, que es difícil de aceptar ya que conocer de antemano que haga lo que haga es casi imposible dar un paso hacia adelante en la evolución de la práctica artística significa un punto de partida frustrante en la consideración del artista-creador.

En el camino del arte ya no se crean tendencias o movimientos artísticos dignos de nombrar, de defender, de proclamar, de ensalzar. Los cambios y las tendencias se producen tan rápidamente que no dan tiempo a que estas tomen cuerpo. Nada que ver con el pasado en el arte. Hoy en día, el artista bien sabe, que su obra, al fin y al cabo, no es más que una visión personal de "algo" de lo que ya se ha hablado, de "algo" que ya ha sido nombrado con anterioridad.

El paso decisivo que ha dado el artista en este siglo ha sido el de no decaer, el de no abandonar la práctica artística aun a pesar del fracaso

267- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 52.

268- *Ibidem*, p. 53. El artista Paul Klee también afirmaba que: "el arte es hacer visible lo invisible".

269- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 54.

270- *Ibidem*, p. 54.2



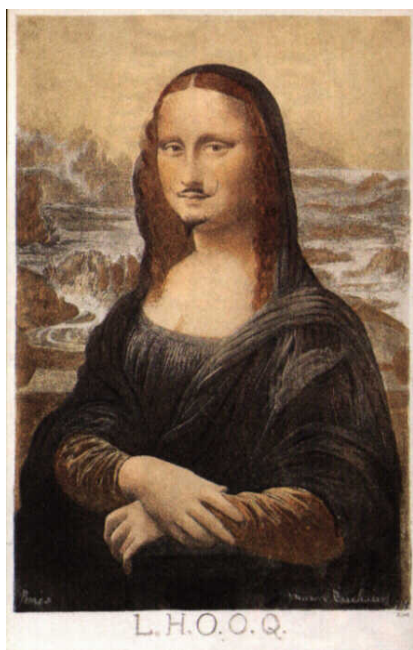


Fig. 1. 208.- L.H.O.O.Q, Marcel Duchamp, 1919



Fig.1. 209.- Arco 2012, Stand de El País.

anunciado de antemano en cuanto a la creación de algo objetivamente novedoso, de algo creado "ex nihilo". A este respecto muchos artistas se han quedado desconcertados, porque si de antemano ya se les quitaba el área de investigador, de visionario, entonces: ¿para qué crear, si todo ya estaba inventado?

El artista, al admitir esta realidad, ha dado un paso adelante muy significativo, a pesar de que, aun siendo consciente de que no puede cambiar la realidad, ni puede crear tendencia alguna en el arte, decide creer en sí mismo como ser individual y se propone crear obras de arte desde su visión personal, desde su propia identidad. El artista decide tratar un tema determinado al realizar su obra, y al tratarlo, ya le está confiriendo un sello personal, puesto que, el que crea la obra artística, es el propio artista, y nadie puede asemejarse a él.

La defensa de la individualidad es lo que ha salvado al artista. El artista trasfiere a su obra su sello personal, su propia armonía, su propia técnica.

Aunque artistas de todo el mundo estén, por cuestiones del azar, tratando o desarrollando el mismo tema, el artista no debe sentirse paralizado por ello, sino pensar que cada uno abordará el tema desde su perspectiva personal e intransferible, pudiendo llegar a obtener resultados completamente diferentes, puesto que cada uno es diferente a los demás. Esta es la clave que le confiere el sello personal a la obra de arte.

La aportación principal del artista de nuestro siglo ha sido en principio la de no desanimarse, la de seguir queriendo crear obras de arte aún, a pesar de que la tradición de la historia del arte parecía haberse detenido en el tiempo, parecía haber expirado en el sentido de haber llegado a su fin, de haberse agotado finalmente por inanición.

Hasta el momento presente, la historia del arte se basaba en ir recopilando los datos poco a poco, en la medida que avanzaban los siglos, asimilando lo realizado hasta el momento presente para tratar de dar un paso más hacia delante en el sentido de intentar mostrar una novedosa y diferente propuesta estética. Sin embargo, la historia, como su nombre indica, nos ofrece una visión del pasado con el fin de describir el presente, y, en ella, aparecen todos los pasos estéticos como si ya estuvieran dados<sup>271</sup>.

El artista, quizás, al aceptar el nuevo panorama del Arte, haya dado, sin saberlo, el paso que estaba por dar, el paso predeterminado, el paso que faltaba; si el individuo, como artista, acepta que no va a realizar nada novedoso, inconscientemente al situarse en esa posición, parece que asume seguir el orden cronológico y lineal de la historia del arte<sup>272</sup>.

Sin las aportaciones que hicieron los psicoanalistas, sin las de los propios exégetas de la estética y sin las de los que decidieron abordar el tema artístico desde el punto de vista científico, no estaríamos en el lugar del conocimiento del tema que estamos hoy en día. Está claro, que una vez más, nos basamos, partimos, en cuanto a la idea de artista que tenemos hoy en día, de todo lo anterior a nuestro tiempo, de todo aquello que ya es conocimiento referido; es decir, bebemos de la leyenda del artista, leyenda

271- Quizás, el siguiente paso, en nuestra historia cronológica y científica del Arte, haya sido el aceptar que no hay por qué seguir dando pasos en la dirección de la constante presentación de novedosas propuestas artísticas.

272- Lo analizaremos más adelante en profundidad, pues creemos que es de suma importancia, ya que ha influido notablemente en la sociedad actual, en cuanto a la concepción que tenemos hoy en día respecto a la figura del artista.



Fig.1. 210.- Always Franco (Siempre Franco), Eugenio Merino, Arco 2012



Fig.1. 210 a) - El artista Eugenio Merino posa junto con la obra Always Franco que expondrá a partir de mañana en la feria de arte contemporáneo Arco 2012, que se inaugura mañana en Madrid

273- La leyenda del artista no se agota en el tiempo, el arte es inherente al artista, y el artista es inherente al ser humano.

274- Quizá el público tenga razón al conformarse con la apariencia de autenticidad, como afirma Woody Allen, que un tipo se mutila una oreja no significa que sea un gran pintor, y no es seguro que Gauguin hubiera pintado menos genialmente si se hubiera llevado a las islas Marquesas a su familia.

que no se agota en el siglo XIX, sino que se sigue conformando a lo largo de todo el siglo XX y que hoy en día, en el siglo XXI, prosigue su propio camino<sup>273</sup>.

Mientras siga habiendo concepto de arte –y, por tanto, diferentes propuestas artísticas y estéticas-, habrá por lo tanto artistas –orfebres-, que en su (lento o rápido) caminar seguirán ampliando, transformando, revisando y, por lo tanto, formando parte de la propia leyenda del artista.

Podemos afirmar que, hoy en día, cada artista crea su propia leyenda, al elegir un camino u otro, al estar en consonancia o en disonancia con la estética imperante en su tiempo, al estar inmerso o no en las características de su propia sociedad, en definitiva, el artista crea su propia leyenda según su propio proceder. Esta afirmación nos lleva a pensar que, en la actualidad, podemos hablar de múltiples e individuales “leyendas del artista”, en vez de hablar de la existencia de una única leyenda común y válida para los artistas del siglo XXI.

También es importante, en cuanto a la leyenda y a la posición del artista actual, la aceptación del “lugar social” del artista contemporáneo por parte del resto de los miembros que conforman la sociedad de hoy en día.

En general se siguen esperando propuestas originales y novedosas por parte de los artistas actuales, buen ejemplo de ello es el hecho de que se siguen realizando ferias de arte contemporáneo cuya principal carta de presentación es la de ofrecer las últimas propuestas “transgresoras”, en el sentido de lectura y de avance lineal de la propia historia del arte, como hemos expuesto anteriormente.

En el gran público del escenario que conforma la sociedad actual, existen gustos estéticos y, por tanto, artísticos, de todo tipo y condición, fiel reflejo de la individualidad y de la pluralidad características de nuestro tiempo.

Existen grupos sociales a quienes les basta y les sobra con la emoción estética producida por lo bello, o por lo siniestro, de una obra de arte para afirmar su concepto estético, sin que para ellos sea necesaria la existencia de novedad o de “transgresión” en la obra artística.

Por supuesto, también existe un amplio sector de la sociedad que sólo se siente atraído por aquellas obras de arte de “corte clásico” o de “corte tradicional”. La tradición estética impera en la formación artística por la transmisión de unos determinados valores en detrimento de otros.

En la sociedad actual, también se siente una profunda aversión por todo el arte contemporáneo y actual, puesto que se siente la sensación de que no “entienden” las obras de arte que no se basan en la representación realista y figurada de la realidad. Como si para que una obra de arte gustara o no, fuese necesario el poder “entenderla”<sup>274</sup>.

La liturgia es una actividad poética que traduce nuestro deseo de trascender al terreno de la divinidad e instruye lo sagrado: los materiales plásticos, sin dejar de ser lo que son, se convierten en un ser único, en un lenguaje litúrgico, en Dios. Así en elevar, por ejemplo, un urinario a un pe-



Fig. 1.211.- Marcel Duchamp como Belle Haleine, 1921, fotografía sobre gelatina realizada por Marcel Duchamp (Americano nacido en Francia, 1887-1968) y Man Ray (Emmanuel Radnitzky, Americano, 1890-1976), Colección privada., 1890-1976), Colección privada.

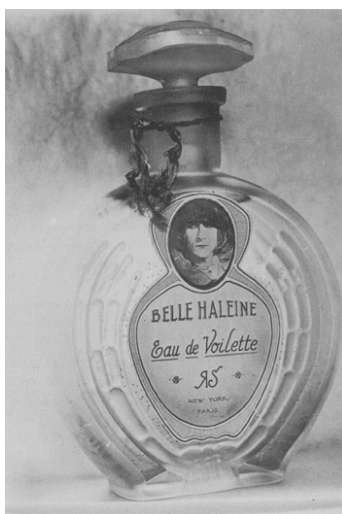


Fig. 1. 212.- Belle Haleine Eau De Voilette, Duchamp y Man Ray Marcel Duchamp, "Belle Haleine (Beautiful Breath)" Bote de perfume con la fotografía de Rose Sélavy (alias Marcel Duchamp) realizada por Man Ray, 1921



Fig. 1. 213.- Fotografía de Marcel Duchamp con "Rueda de bicicleta", en su exposición en el Pasadena Art Museum, 1963

destal puede conformar la obra de arte y el ansia de verdad<sup>275</sup>, al igual que la elevación de la *hostia sagrada* representa lo sagrado y el ansia de verdad en la configuración del cuerpo de Cristo.

El artista confía en que su acto poético se manifieste en el arte, invoque a la verdad, aunque posteriormente él ya no participa de esa verdad, y, por consiguiente, no puede manejar esa verdad. No puede decir dicha verdad es mía, "yo" estoy en esa verdad, a no ser que se considere "dios".

Lo que separa al arte de la religión es el dogma, o bien, el dogma es a la religión lo que la academia al arte. El arte se halla hoy en una posición situada entre el silencio y ese acto de valiente liturgia que obró Duchamp. O sea, entre dos silencios como frontera: el de la cueva, en la que el hombre por primera vez se entrega al alegre juego del arte que le hace enmudecer, y el silencio de Duchamp<sup>276</sup>.

La caverna, como inconsciente metáfora, en la que se almacenan de manera aleatoria los materiales y tesoros citados junto con las operaciones verbales y conceptuales que ayudan a poner en funcionamiento los sueños del Arte y sus propios mecanismos.

El arte como sueño en sentido casi literal, freudiano, como collage inmenso, inacabable, indescifrable e inabarcable que reordena los materiales de la cultura, de la historia de la vida del ser humano<sup>277</sup>.

#### b) Características de la sociedad actual

[...] *En una sociedad multicultural y en ciudades discordantes, rebozantes de diferencias, de razas, etnias, sexualidades, clases y edades distintas [...]*

275- *Ibidem*, pp. 106-107.

276- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 108.

277- *Ibidem*, p. 114.



En la velocidad de los desencuentros cotidianos regidos por el trabajo, el transporte, las jerarquías, la competitividad y las mentiras constantes [...]

El individuo se sumió en el silencio de la ciudad. La calle, el café, el almacén, el ferrocarril, el autobús y el metro se convirtieron en lugares donde prevaleció la mirada sobre el discurso.

La cambiante sociedad actual –desde la que nos movemos y desde la que seguimos la interpretación artística, es decir, la sociedad que se ordena en el mundo que denominamos de cultura occidental de base judeo-cristiana- a la que, entre otros calificativos, llamamos sociedad de la tecnología y de la información, está caracterizada por algunos de los siguientes rasgos:

- Continuos avances científicos en todas las ramas del saber.
- Tendencia a la globalización social, económica y cultural (gran mercado mundial, pensamiento único neoliberal, apogeo tecnológico...)
- Omnipresencia de los “mass media” y de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), lo que, a su vez, genera: a) nuevos canales de comunicación (redes) e inmensas y productivas fuentes de información; b) potentes instrumentos para el proceso de la información; c) dinero electrónico, que establece nuevos valores y pautas de comportamiento social; y d) nuevas simbologías, que crean, a su vez, nuevas estructuras narrativas y formas avanzadas de organizar la información.

Todo ello nos conduce a configurar la visión del mundo en el que vivimos, codificándola y descodificándola, y, por lo tanto, influye en nuestros comportamientos sociales. No cabe duda alguna de que nuestra visión del mundo actual no es estática como lo pudiera parecer en el pasado, debido a la rapidez de la información y a la rapidez de las transformaciones sociales que se van operando a nuestro alrededor.

En cualquier caso, podemos hablar de las siguientes características que configuran el mundo actual desde la óptica de las sociedades avanzadas:

- Sobreabundancia de información a nuestro alcance que, a veces, es imposible procesar.
- El fin de la era industrial (convergencia digital de toda la información).
- Libertad de movimientos y de pensamiento.

Muchas han sido las circunstancias que han preparado el terreno para el advenimiento de esta “nueva era”, pero el hito que señalará un antes y un después en nuestra historia es sin duda la “apoteosis” de *Internet* a partir de la década de los noventa. En estos momentos ya podemos afirmar que estamos en la “sociedad de la información”, tanto en los países más avanzados como en los más pobres, lo que ocurre es que, en los países más pobres, aunque aún no disfrutan de las ventajas de *internet*, sí padecen sus consecuencias.



Fig. 1. 215, 215 a) y 215 b).- Javier Calleja, Galería Alfredo Viñas, Arco 2011



Fig. 1. 214.- Sociedad de la información

Todas estas circunstancias del mundo actual, del mundo avanzado social, económica y culturalmente, nos están trasladando a "otra civilización", y el escenario en el que se desarrollan nuestras vidas va cambiando cada vez más de prisa. Esta nueva "cultura", que conlleva nuevos conocimientos, nuevas maneras de ver el mundo, nuevas técnicas y pautas de comportamiento, nuevos instrumentos y lenguajes va remodelando todos los rincones de nuestra sociedad e incide en todos los ámbitos en los que desarrollamos nuestra vida, exigiendo de todos nosotros grandes esfuerzos de adaptación<sup>278</sup>.

Por todo ello, el individuo, que se encuentra inmerso en la sociedad actual, presenta unas características específicas que, a su vez, son muy diferentes de las que pudiera poseer en épocas pasadas. Podemos, por consiguiente, admitir, como propias, las características que hemos mencionado y que definen al individuo contemporáneo<sup>279</sup>.

Al igual que han cambiado vertiginosamente las características de la sociedad en la que nos encontramos inmersos, todos y cada uno de nosotros presentamos una manera de pensar y un modo de vida muy diferentes al que pudieran presentar los individuos en sociedad en épocas pretéritas<sup>280</sup>.

Una de las características más acusadas del individuo del siglo XXI, según la psicología social, es la de mostrar una tendencia clara hacia los componentes narcisistas de la personalidad, tendencia presente tanto a nivel individual como a nivel social. Por ello, muchos autores del campo científico de la psicología y de la sociología, al analizar las características del individuo y de la sociedad actual, hablan de la existencia del "narcisismo contemporáneo" como rasgo principal de ambos<sup>281</sup>.

J. Kristeva ya denomina al individuo, inserto en la sociedad actual, como el "narcisista contemporáneo colonizado". Denominación que nos parece muy acertada puesto que, hoy en día, el individuo parece estar imbuido totalmente de las pautas generalizadas y universales que marca

278- Véase:

<http://www.pangea.org/peremarques/si.htm#actual>

279- El individuo conforma la sociedad, y la sociedad conforma al individuo en un claro y fuerte proceso de retroalimentación o feedback.

280- Véase:

<http://www.pangea.org/peremarques/si.htm#actual>

Lo analizaremos más adelante en profundidad, sin embargo muchas son las voces que definen al individuo actual como un ser con fuertes rasgos narcisistas.

281- Podemos afirmar que entre el narcisismo contemporáneo y la sociedad actual existe un feedback claro y decisivo. Se trata de una retroalimentación en la que los dos son protagonistas y, por ello, interaccionan de una manera decisiva.



Fig. 1.216.- "El hombre que no camina más", Elmgreen & Dragset, Resina y metal, 2009 en Arco 2012.



Fig. 1.217.- ARCO Trollar, una performance que ironiza sobre la bolsa, Arco 2010.

la sociedad. Sólo una minoría de individuos intenta mantenerse, dentro de unos límites posibles, al margen de los dictámenes que la sociedad actual marca.

La sociedad llamada capitalista (o de libre mercado) ha impuesto la ley del consumo generalizado, la ley del mercado en todo el mundo conocido y, por ende, exige el cumplimiento de sus leyes para que su estructura y virtualidad sigan presentes. La mentalidad capitalista, es decir la filosofía de la libre circulación de mercancías, se ha impuesto en todos y en cada uno de los individuos que formamos parte de la sociedad actual<sup>282</sup>.

"[...] Esta es la paradoja a la que los individuos se enfrentan continuamente a finales del siglo XX: la acentuación de la organización reflexiva del "yo" tiene lugar bajo condiciones que convierten al individuo cada vez más dependiente de sistemas sociales sobre los que el ser humano tiene relativamente poco control"<sup>283</sup>.

No nos queda más que la eterna pregunta retórica: ¿quién precede a quién: qué es anterior, el huevo o la gallina? ¿Es el individuo el que ha formado la estructura social capitalista, o es la propia sociedad la que ha impregnado con estas características al individuo?

La sociedad de economía libre de mercado ha sido conformada por un conjunto de individuos que participan de unas mismas ideas y de unos mismos fines; las sociedades no se forman de manera abstracta, la sociedad es, por definición: *el conjunto de individuos que comparten una cultura, y que se relacionan interactuando entre sí, cooperativamente, para formar un grupo o una comunidad*<sup>284</sup>.

Los seres humanos, al compartir un determinado tipo de cultura social, económica y política -al tiempo que interactuamos entre todos nosotros de una manera determinada-, conformamos externa e internamente las características de nuestra sociedad. Por todo ello, podemos decir que la relación individuo-sociedad se basa en una relación de retroalimentación o feedback, como ya hemos expuesto anteriormente.

"El narcisista no se interesa por el futuro, en parte porque el propio pasado le interesa poquísimos. [...] El narcisismo representa la dimensión psicológica de la dependencia del individuo con respecto al estado y diversas organizaciones burocráticas"<sup>285</sup>.

Podemos decir que quienes tenemos la "dicha" de vivir en estos momentos asistimos al ejercicio de consumismo más brutal que jamás se haya visto, y, por desgracia, la mayoría de las personas no son, ni tan siquiera, conscientes de este hecho.

Consumimos, devoramos bienes materiales, imágenes, arte, cultura. Todo aquello que se ponga a nuestro alcance es digno de ser poseído. Vivimos nuestras vidas hacia el exterior, y el exterior ofrece un espacio de consumo constante.

El deseo de posesión de bienes externos es tal que creemos que nuestra felicidad depende tan sólo de ello. El acto de poseer nos colma de felicidad, nos inyecta una fuente ilusoria de autoestima, nos eleva por unos

282- El mundo globalizado, en la sociedad más desarrollada, está viviendo desde 2008 las consecuencias del capitalismo más descarnado. Ya no son los líderes de los partidos políticos quienes imponen sus ideas sino la propia estructura económica: los mercados.

283- J.B. Thompson: *El yo y la experiencia en un mundo mediático*, p. 279.

284- Definición de sociedad en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sociedad>

285- C. Lasch: *La cultura del narcisismo. El individuo en fuga de lo social en un estado de desilusión colectiva*, Milan, Bompiani, 1988, 3ªed., pp. 10- 11.





Fig. 1.218 y 1.218 a) - "The Light-Exercises Series", (Serie de ejercicios con luz), Bernardí Roig, Arco 2011

286- C. Lasch: *La cultura del narcisismo*. El individuo en fuga de lo social en un estado de desilusión colectiva, Milan, Bompiani, 1988, 3ªed., pp. 10- 11.

287- G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, p. 71.

288- J. Braudillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila Editor, 1973, p. 131. El sujeto del consumo, del consumo del cuerpo particular, no es ni el Yo, ni el sujeto del inconsciente, es el usted, el *you* de la publicidad, el sujeto interceptado, fragmentado y reconstituido por los modelos dominantes.

289-J.B. Thompson: *El yo y la experiencia en un mundo mediático*, p. 298.

momentos sobre los demás, nos calma de forma ficticia la propia ansiedad de posesión. Pero, sin embargo, no nos llena del todo el vacío existencial que sentimos, porque, realmente, el consumismo no tiene capacidad como proceso en sí para poder llevarlo a cabo.

"El hombre económico ha sido sustituido por el hombre psicológico de nuestros días. [...] El nuevo narcisista es perseguido por el ansia y no por la culpa, [...] agresivamente competitivo en su búsqueda de aprobación y reconocimiento, adquisitivo en el sentido de que sus deseos no conocen límites, no acumula en previsión del futuro, [...] sino que exige una gratificación inmediata y vive en un estado de inquietud y de insatisfacción continuo"<sup>286</sup>.

Por ello, el consumismo, inculcado por el capitalismo, nos mantiene adictos a la posesión, por eso seguimos queriendo poseer; el capitalismo nos convierte en una especie de adictos al consumo, es una droga como tantas otras ya que consigue calmarnos en un momento dado, nos hace evadirnos de la realidad, pero esa sensación dura tan sólo unos minutos, minutos de gloria, minutos de felicidad, que no son más que eso: unos minutos.

Entonces, pasados esos minutos, y de vuelta a la realidad, añoramos volver a tener esa sensación, y pasamos a pensar en lo próximo que consumir, en la próxima pequeña dosis de la droga que nos tiene atrapados en un círculo sin fin.

"El objeto que fue espectacularmente prestigioso se torna vulgar en cuanto entra en casa de un consumidor, porque en ese mismo momento entra en las casas de todos los demás consumidores. [...] Y para entonces ya ha aparecido otro objeto que se ha convertido en la justificación del sistema y que exige ser reconocido"<sup>287</sup>.

Mientras descansamos y vemos la televisión también estamos consumiendo, aunque no nos encontremos en ninguna tienda. Consumimos imágenes de forma constante, sin darnos cuenta, y de esta manera también nos vamos alejando de nosotros mismos, de nuestro mundo interior<sup>288</sup>.

Vivimos nuestra existencia hacia fuera, nos hemos olvidado de cultivar nuestro interior. Buscamos la felicidad y el bienestar de puertas hacia fuera, no buscamos dentro de nosotros mismos, en nuestra sensibilidad, en nuestro conocimiento.

"¿Qué pasa con el yo en un mundo donde la experiencia mediática ha llegado a jugar un papel substancial y cada vez más importante en la vida diaria de los individuos? [...] Algunas veces se sostiene que la profusión de los mensajes e imágenes *mediáticos* han disuelto el yo como unidad coherente. El yo ha sido, en efecto, absorbido por un despliegue de signos *mediáticos* inconexos. En la medida en que el individuo está más y más abierto a los mensajes *mediáticos*, el yo se vuelve más disperso y descentralizado, perdiendo toda unidad y coherencia que pudiera haber tenido. [...] El yo se convierte en un interminable juego de signos en continua mutación"<sup>289</sup>.

La sociedad realmente tampoco nos lo pone fácil. La sociedad nos hace confundir lo subjetivo con lo objetivo, ya no sabemos si sentimos o no, ya no somos conscientes de lo que sentimos, no sabemos ponerle nombre, no sabemos si es tristeza, melancolía o depresión lo que nos afecta<sup>290</sup>.

Ya no sabemos comunicar nuestras emociones porque ni siquiera somos conscientes de ellas. Sólo consumimos, sólo vemos a nuestros objetos de consumo, sólo vemos el aspecto exterior de las demás personas; no vemos más allá de las apariencias de los otros individuos porque ni tan siquiera somos capaces de ver lo que se encuentra en nuestro interior. Nos hemos convertido en cáscaras de huevo vacías, algunas resquebrajadas incluso; ya no existe ni el huevo ni la gallina, tan sólo cáscaras que deambulan en ciudades espectrales, ciudades fantasmas, ciudades grises, ciudades de consumo<sup>291</sup>.

La sociedad secular de la actualidad, en su conjunto, ha perdido la fe en la existencia de una vida en el más "allá", en una vida ultraterrena, en torno al Paraíso. Lo que realmente importa hoy en día es el "aquí y ahora": el momento presente. Lo que está presente soy yo como ser individual y los demás individuos que me rodean. Lo presente es la sociedad de la que formo parte con todas sus características.

Lo presente es la sociedad del consumismo, del capitalismo y del espectáculo. Por todo ello, en vez de ir al templo a rezar por la salvación de nuestras almas, por nuestra salud, por nuestra felicidad, hoy en día "rezamos" a los objetos dignos de consumo, "rezamos a nuestro cuerpo", a nuestra imagen; "rezamos" a lo material en vez de a lo espiritual<sup>292</sup>.

De otro lado, ante esta ausencia de orientaciones, debido a la preponderancia de los "mass media", la esfera de la publicidad propone estilos alienados de vida y de consumo, constantemente internalizados.

"Los medios de comunicación de masas presentan modos de vida a los que, se supone, todos debemos aspirar; [...] gracias a estrategias de proyección e identificación, [...] los rasgos del carácter narcisista resaltarán en la medida que la mercantilización fomente la apariencia en el ámbito del consumismo, como árbitro primordial del valor"<sup>293</sup>.

El individualismo designa lo que muchos consideran el logro más admirable de la civilización moderna.

"Vivimos en un mundo en el que las personas tienen derecho a elegir por sí mismas su propia regla de vida, a decidir en conciencia qué convicciones desean adoptar, a determinar la configuración de sus vidas con una completa variedad de formas sobre la que sus antepasados no tenían control. [...] La libertad moderna, indicará Taylor, se logró gracias al descrédito de los órdenes morales, políticos o cósmicos del pasado. [...] Al descrédito de dichos órdenes se le ha denominado *desencantamiento del mundo*"<sup>294</sup>.

"Si la comodidad reducía el grado de estimulación y de receptividad de una persona, podía servir para aislarse de los demás. Cuanto más cómodo se encontraba el cuerpo en movimiento -en el caso de los desplazamientos- tanto más se aislaba socialmente, viajando solo y en silencio. [...]

290-G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, p. 40. La realidad objetiva se presenta en sus dos dimensiones. [...] La realidad surge en el espectáculo y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual.

291-José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 227. La gente buscaría en la vida personal lo que se le niega en el ámbito público. Los orígenes institucionales de esta situación se hallarían en la decadencia de la autoridad tradicional y en la formación de una cultura secular, capitalista y urbana, generadora de consumidores frustrados de identidad bajo el velo de necesidades cultivadas o inmediatas muy diversificadas. La personalidad sustituye a la antigua fe ilustrada en el carácter natural.

292-G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, p. 44. El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. [...] Es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en el más allá; la escisión perfecta en el interior del hombre.

293-José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 231.

294-Ibidem, p. 237.



Fig. 1.219.- Baby Barcode, graffiti realizado con plantilla

El vagón ferrocarril, lleno de cuerpos apretados [...], marcó un gran cambio social que se produjo durante el siglo XIX: el del silencio utilizado como una protección de la intimidad individual<sup>295</sup>.

"La etapa del individualismo significaba la era de la confianza en uno mismo y en los proyectos de autorrealización, pero también la era de una nueva especie de soledad: la soledad cívica, ya que cada persona se comportaba como si fuera una "extraña respecto al destino de los demás"; puede mezclarse con sus conciudadanos, pero *no los ve*; los toca, pero *no los siente*; existe sólo en sí mismo y para sí mismo..."<sup>296</sup>

Podemos, entonces, replantearnos el concepto del "narcisismo" en términos de control social: "una exaltación dirigida y funcional de la belleza en cuanto hacer valer y en cuanto a intercambio de signos. [...] La *seducción* narcisista se asocia en lo sucesivo al cuerpo, [...] objetivada por una técnica, por objetos, por gestos, por un juego de marcas y de signos. Este *neo-narcisismo* va unido a la manipulación del cuerpo como valor. Es una economía dirigida al cuerpo... El cuerpo como adición de objetos parciales, cuyo objeto es el consumo"<sup>297</sup>.

Hemos caracterizado a la sociedad actual como una sociedad de tendencia capitalista y de libertad en los modos, en las formas, con un marcado carácter narcisista puesto que podemos afirmar que la mayoría de los individuos que forman parte de la sociedad del siglo XXI presentan fuertes rasgos narcisistas en la personalidad.

Como hemos apuntado, entre el individuo y la sociedad existe un claro feedback. Individuos narcisistas→sociedad narcisista; sociedad narcisista←individuos narcisistas.

Llegados a este punto, nos podemos replantear la cuestión de la sociedad-individuo narcisista siguiendo la línea de pensamiento expuesta por Braudillard: ¿nos encontramos ante una manipulación del concepto del narcisismo por parte de las altas esferas de nuestra sociedad capitalista? ¿Es el narcisismo una necesidad en términos económicos del capitalismo? ¿Es necesaria la "adoración al cuerpo"? ¿Es vital el "narcisismo contemporáneo" como fenómeno que perpetúe las características de la sociedad capitalista? ¿Es imprescindible que padezcamos todos los problemas de personalidad asociados al "narcisismo contemporáneo" para poder asegurar la pervivencia de nuestra sociedad? ¿Estamos siendo manipulados, condenados a consumir y a padecer las denominadas "nuevas enfermedades del alma"? ¿Qué es realmente lo que está hoy en día sucediendo entre el individuo y la sociedad?

Como puede observarse son preguntas sin respuesta. Mejor dicho son preguntas que pueden o no ser contestadas. De ser contestadas lo pueden ser de forma múltiple. Preguntas que quizás se resuelvan en tiempos venideros cuando se posea la distancia suficiente y la perspectiva adecuada como para poder plantear las respuestas necesarias.

295- R. Sennett: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad de la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 360-369.

296- R. Sennett: *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad de la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997, p. 390.

297- J. Braudillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila Editor, 1973, p. 130.





Fig. 1. 220 y 220 a) - La sociedad del espectáculo, Guy Debord

### c) La sociedad de la imagen y del espectáculo

#### c. 1.- Imagen y espectáculo: Los mass-media. Internet

*Me imagino una ciudad inmensa; casas de cristal y de acero que llegan al cielo, lo reflejan, se reflejan en él y te reflejan; personas imbuidas de su imagen, apresuradas, maquilladas exageradamente. [...] ¿Qué hacen allí dentro? Una sola cosa: vender y comprar mercancías o imágenes, lo que viene a ser lo mismo, porque son símbolos planos, sin profundidad. [...] Los que pueden o intentan preservar una vida que neutralice tanto el lujo como el horror deben acondicionarse un interior: jardín secreto, hogar íntimo, o más sencillamente y más ambiciosamente, una vida psíquica, un psicodrama... (J. Kristeva: Las nuevas enfermedades del alma)*

"El espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un instrumento de unificación. [...] El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes<sup>298</sup>". Naturalmente, G. Debord se refiere al aspecto externo de la sociedad como conjunto de individuos que se han dado para sí unas pautas de conducta y unos valores de éxito social.

"El espectáculo es heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental. [...] No es que formalice y canalice la filosofía del conocimiento, es que "convierte en filosofía" la realidad. Las raíces del espectáculo se hunden en la más antigua de las especializaciones sociales, la consideración y manejo del poder"<sup>299</sup>.

La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión que presenta la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano supremo, a su vez, de la dominación de "clase": por lo que se convierte en instrumento clasista. Por ello, lo sagrado

298- G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, pp. 38 y 43. Toda realidad individual se ha hecho social, directamente dependiente del poder social, elaborada por él. [...] Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico.

299- *Ibidem*, pp. 45 y 47: El espectáculo mantiene la inconsciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia, [...] es algo pseudosagrado.



Fig. 1. 221.- Facebook

justificaba la ordenación cósmica y ontológica correspondiente a los intereses de los dueños y explicaba y embellecía todo aquello que la sociedad no podía hacer. Por tanto, todo poder separado -segregado- ha sido siempre espectacular en sí mismo<sup>300</sup>.

La raíz del espectáculo se hunde en el terreno de la economía que se ha convertido en economía de la abundancia y de ella proceden los frutos que finalmente tienden a dominar el mercado espectacular. La economía, y su poder, se han convertido en la "religión" del mundo<sup>301</sup>.

"El espectáculo es el mal sueño de la sociedad encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir"<sup>302</sup>. La sociedad cumple con su papel conservador, de salvaguarda de una determinada forma de vida, de unos principios que alientan sus relaciones humanas entre los propios grupos y entre los demás grupos. El individuo se encuentra a resguardo de posibles calamidades entre los suyos, en la sociedad que lo cobija. Los espejos del individualismo narcisista y de su cultura mediática y publicitaria han despenalizado y evaporado, al mismo tiempo, al cuerpo.

El cuerpo, visto a través de los espejos del alma, se ha fragmentado, volatizado, virtualizado y los mismos objetos no tienen ya la consciencia de reflejar al yo: "La promiscuidad y la ubicuidad de las imágenes, la contaminación viral de las cosas por imágenes, son las características fatales de nuestra cultura, y no hay límites para ello. [...] La obscenidad y la transparencia progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen. En materia de imágenes, la solicitud y la voracidad aumentan desmesuradamente. Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual, el objeto de nuestro deseo. [...] La obscenidad comienza cuando no hay ya espectáculo ni escena, ni teatro ni ilusión, cuando todo se hace inmediatamente transparente y visible, cuando todo queda sometido a la cruda e inexorable luz de la información y la comunicación"<sup>303</sup>.

"Un segundo aspecto de la experiencia *mediática* consiste en recordar el que tiene lugar en un contexto distinto en el que en realidad tuvo lugar". La experiencia mediática lo preside todo, está siempre presente; es la experiencia, por excelencia, de acontecimientos que transcurren en lugares lejanos y que es reincorporada, mediante la recepción y apropiación de productos mediáticos, en contextos rutinarios de la vida cotidiana. "El carácter recontextualizado de tal experiencia mediática supone tanto el origen de sus encantos como su habilidad para desconcertar"<sup>304</sup>.

"[...] El problema con el que se enfrenta la mayoría de las personas en la actualidad es un problema de desubicación simbólica: en un mundo en el que la capacidad de experimentar ha quedado desvinculada de la actividad del encuentro, ¿cómo podemos relacionar las experiencias mediáticas con los contextos de nuestras vidas cotidianas? [...] ¿Cómo podemos asimilar la experiencia de acontecimientos lejanos dentro de una trayectoria de vida coherente que debemos construir para nosotros mismos?"<sup>305</sup>

"[...] Cuando las formas simbólicas mediáticas se incorporan reflexivamente en proyectos de formación del yo, los mensajes pueden asumir un

300- G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, pp. 46 y 39: La forma y el contenido del espectáculo son, del mismo modo, la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente.

301- *Ibidem*, pp. 63 y 50: El espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad. " [...] El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.

302- G. Debord: *ibidem*, p. 44.

303- J. Braudillard: *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 10-13 y 17. "[...] Nuestra propia esfera privada ya no es una escena en la que se interprete una dramaturgia...no existimos como dramaturgo o actor, sino como Terminal de múltiples redes. [...] Hoy, ni espejo ni escena, sino pantalla y red. Ni transcendencia ni profundidad, sino superficie inmanente. [...] Ya no nos proyectamos en nuestros objetos con los mismos afectos, las mismas fantasías de posesión, de pérdida, de duelo, de celos: la dimensión psicológica se ha esfumado".

304- J.B. Thompson: *El yo y la experiencia en un mundo mediático*, p. 293.

305- J.B. Thompson: *Ibidem*, p. 271.



Fig. 1. 222.- Fotografía de Mick Jagger

papel completamente ideológico". Quedan profundamente arraigados al yo —es decir, forman parte del mismo—, y se expresan no tanto en creencias explícitas u opiniones como en la manera en que los individuos se comportan en el mundo, se relacionan en sociedad con los otros seres humanos y, por lo general, tratan de entender los contornos y perfiles del yo<sup>306</sup>.

Es obvio que, en nuestro mundo actual, "el desarrollo de los *mass-media* no sólo enriquece y transforma el proceso de formación del yo, también da lugar a un nuevo tipo de intimidad que antes no existía y que se diferencia en determinados aspectos fundamentales de las formas de intimidad características de la "interacción cara a cara"<sup>307</sup>. Aunque los medios actuales de comunicación y sus redes sociales cada vez más imitan la interacción humana mediante sus acelerados progresos en la comunicación.

Sin embargo, algunos piensan que tales desarrollos telemáticos en los procesos de comunicación pueden entorpecer el desarrollo del "yo" en su plenitud: "[...] El creciente papel de los productos *mediáticos* puede tener consecuencias negativas para la formación del yo por:

[...] a) la intrusión *mediática* de mensajes ideológicos; b) el doble vínculo de dependencia *mediática*; c) el efecto desorientador de la sobrecarga simbólica; y d) la absorción del yo en la "casi-interacción *mediática*"<sup>308</sup>.

En el otro extremo del espectro, en la otra parte del pensamiento, se encuentra el individuo para quien la experiencia mediática, aunque sea a costa de perder interacción humana en presencia del emisor y el receptor, es capital en su proyecto de "yo". "Como los devotos fans, esta persona organiza su vida de manera que la experiencia mediática es una característica regular e integral de ella.

306- *Ibidem*, p. 278.

307- *Ibidem*, p. 270.

308- *Ibidem*, p. 276.





Fig. 1. 224.- Mozart

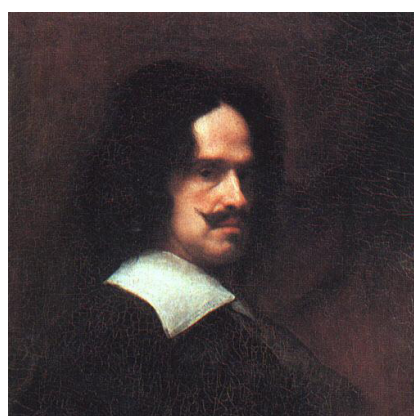


Fig. 1. 225.- Autorretrato de Diego Velázquez, Galería de los Uffizi, 1643



Fig. 1. 226.- Autorretrato, Rubens, 1623

309- Esta asociación de imágenes, entre la figura del artista plástico y la figura del artista musical, nos sobrevino al ver un documental en la televisión sobre el grupo musical los Rolling Stones. Mick Jagger, la voz cantante del grupo musical los Rolling Stones, bien podría ser el arquetipo del artista plástico actual, y, sobre todo, serlo del siglo pasado, de fines del siglo XX. Viendo su imagen y la de los otros miembros de este famoso grupo de música, las fronteras entre artista plástico y artista musical, pueden quedar, según nuestro parecer, totalmente diluidas.



Fig. 1. 223.- Autorretrato rojo sobre negro, Andy Warhol, 1986.

### *c. 2.- El artista: Imagen y espectáculo en los mass-media*

La imagen que podemos tener del artista plástico de fines del siglo XX y de lo andado ya del siglo XXI se nos asemeja "mutatis mutandi" a la imagen que se nos ha venido proyectando durante dicho espacio de tiempo de un cantante de música no operística ni de coro clásico, sino de un cantante de rock<sup>309</sup>.

En el pasado, los artistas que se dedicaban a la composición musical tenían otro porte, nos proporcionaban otra imagen; nos viene a la cabeza la imagen que nos ha legado la posteridad de las figuras de un Mozart, o de un Beethoven; quizás, en nuestros tiempos, sí que podemos hablar de un cierto paralelismo entre la imagen de un Mozart y la imagen que tenemos de un Velázquez o de un Rubens.

Habría que averiguar cuál sería la imagen concorde a la de un artista perteneciente a las llamadas vanguardias históricas; cuál sería el correlato de la imagen de un artista musical con el que se pudiera establecer una analogía con la imagen de un Gauguin o de un Van Gogh.

En nuestro momento, en la actualidad cabe preguntarse: ¿Qué hemos de tener en cuenta con anterioridad, la imagen creada por el artista plástico o la creada por un artista musical? ¿Es el espectáculo de un concierto el que lleva al artista a presentarse ante las masas como un ser totalmente excepcional? ¿Son los conciertos, abiertos al gran público, los que posibilitan esta nueva manera de comportamiento en los artistas musicales? ¿Son

las propias expectativas del público, sediento de un arquetipo artístico al que admirar, el que hace que el artista se comporte como tal en el escenario y fuera de los límites de él mismo?

Pensemos, por ejemplo, en un concierto de Mozart, y la imagen que sobrevuela sobre nuestra cabeza, a no dudarlo, es la imagen de un concierto en palacio —en cualquiera de sus salas dispuestas para ello—, rodeado de los nobles, de los cortesanos, y con los reyes como público asistente al espectáculo y presidiéndolo.

Pensemos en paralelo en un concierto de rock e inmediatamente nuestra imaginación alcanza a ver masas incontroladas de gente: el gran público anónimo y colectivizado que tan sólo ha tenido que ahorrar unos cuantos euros para poder asistir al espectáculo de su grupo de música favorito. La multitud no asiste en quietud, sino que su participación es activa y vociferante: público e imagen del artista o de los artistas músicos es totalmente diferente.

¿Es, por tanto, la propia evolución de la sociedad la que ha impulsado esta nueva imagen del artista?

La democratización de la sociedad, la posibilidad de juntar diferentes estratos sociales de la misma en un mismo espacio, en un mismo espectáculo, aunados simplemente por un gusto en común, es lo que la nueva sociedad del bienestar ha posibilitado sin duda alguna: "La unidad irreal proclamada por el espectáculo enmascara la división en clases en la cual se apoya la unidad real del modo de producción capitalista"<sup>310</sup>.

El artista, presentado como un héroe, puesto que es capaz de movilizar a las más diversas masas ante un concierto, se erige como tal. Es un ser singular que adopta una determinada pose externa para ser distinguido por su aspecto. Todo en él se sublima; los mass-media venden de este modo su peculiar "mercancía", ya que es imitada por sus seguidores.

Elige vestirse de un modo u otro, y, su modo de vestir, su modo de bailar, su modo de presentarse ante la variopinta masa de gente, es un espectáculo<sup>311</sup> puro en sí mismo. Espectáculo cuidadosamente pensado, estudiado y preparado. Todo es imitado.

Lo más probable es que el cambio que se ha producido en el campo de la música moderna, de los grupos musicales, de los grupos de rock, beba de todas las fuentes posibles, de la sociedad como centro centrípeto de todas las tendencias, del individuo como espectador, del propio espectáculo, de los avances de la técnica, de la democratización de la sociedad, del capitalismo, y de un largo etcétera. Tal y como afirma G. Debord:

"[...] El espectáculo no es sino el sentido de la práctica total de una formación económico-social, su empleo del tiempo. Es el momento histórico en el que estamos inmersos"<sup>312</sup>.

Pero volviendo a la diferencia plausible entre el artista plástico y el artista musical, el de los grupos de rock, por ejemplo, claro es que las fronteras entre ambos son casi permeables. En el tiempo pasado, tanto el artista plástico como el musical, se encargaban tan sólo de presentar

310- G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, p. 72.

311- Un espectáculo en el que el artista interacciona con el público, el cual, quiere verlo de esa y no de otra manera, es un feedback real. El público se adueña de su artista.

312- G. Debord: *La sociedad del espectáculo*, p. 41.

ante el público su obra; hoy en día, ambos artistas tienen muy en cuenta su propia imagen personal, ya que ambos son conocedores de la enorme importancia y proyección que esta puede llegar a tener.

El artista de rock, al tenerse que subir a un escenario e interactuar ante el público, quizás fue el primero en ser consciente de la gran influencia que podía llegar a tener ante las personas atraídas hacia su obra, hacia su música, en definitiva, hacia su persona.

Un artista plástico, por mucha gente que acuda a la inauguración de su exposición, no tiene un margen tan amplio de convocatoria, aunque sea simplemente por cuestiones de limitación de espacio y por la propia dimensión de la obra presentada.

Todo ello nos hace pensar que, quizás, la nueva imagen del artista musical, surgida a finales del siglo XX, pudo tener un mayor peso a la hora de configurar el arquetipo "artista" que la que haya podido tener la del artista plástico.

Podemos, por lo tanto, afirmar que la *leyenda del artista* en nuestro siglo se retroalimenta, entre otros aspectos, con la imágenes que nos presentan los artistas dedicados a la música de los grupos de rock o similares<sup>313</sup>.

Los artistas, tales como los Beattles, pronto comprendieron que el influjo ante su público era tal que escapaba a los límites de la presentación y aceptación de su propio producto artístico. Era mucho más que todo eso, puesto que no dependía tanto de la calidad de su obra, sino de su manera de enfrentarse, y de presentarse ante la audiencia, ante el público que acudía a sus conciertos.

La mercadotecnia se apodera de la proyección artística: Cuanta más polémica se genere ante un nuevo producto, mejor. Más expectación (y ventas) ante el producto que se ofrece.

Bien es verdad, que el producto musical tenía que tener cierta aceptación desde un principio, pero, a continuación, podemos pensar que se convierte en una especie de trampolín, a partir del cual entran en juego múltiples aspectos y factores muy relacionados con la imagen personal de los propios artistas.

El público está sediento de música, y también está sediento de héroes, de gente humana a la que admirar e imitar. El público está sediento de artistas. Sed de tener de quién hablar, sed de escuchar confidencias, sed de extravagancias, sed de polémicas, sed de modelos de identificación, sed de ejemplos a la hora de vestir, sed de posibles cortes de pelo, sed de nuevas maneras de pensar, en definitiva, sed de tener a alguien a quién admirar, a alguien con el que sentirse identificado, para que de esta manera pueda uno mismo redefinirse y presentarse como tal ante la sociedad plural actual: "[...]La representación espectacular del hombre aglutina toda esta banalidad al concentrar en sí la imagen de un posible papel que desempeñar. [...] Las estrellas del espectáculo existen como figuras de diversos tipos de estilos de vida y de comprensión de la sociedad"<sup>314</sup>.

313- Bien es verdad que el juego con todo lo prohibido, con la participación en la llamada contracultura marginal como por ejemplo las drogas, viene acompañando a la imagen del artista desde antaño.

314- G. Debord: La sociedad del espectáculo, p. 64.





Fig. 1. 227.- Intimidad, Jorge Macchi, Colección Fundación Arco, CCAC, Santiago de Compostela, 2002, Arco 2011

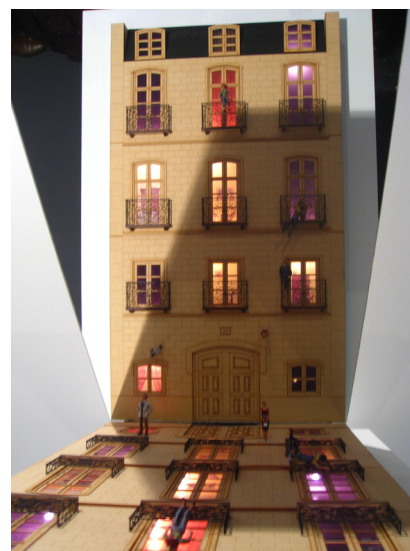


Fig. 1. 227 a) - Cemetery for nerves (Cementerio para los nervios), Edward Ruscha, Colección Bergé Madrid, 1983, Arco 2011

De nuevo cabe preguntarnos retóricamente<sup>315</sup>: ¿Qué es lo que nos está ocurriendo? ¿Estamos faltos de gente a quién llorar? ¿Estamos necesitados de modelos de identificación? ¿Vivimos la vida de los demás como si se tratase de la nuestra propia? ¿Nos hemos olvidado de quiénes somos para proyectarnos en determinados personajes a los que consideramos como héroes? ¿Cómo es posible que la muerte de un artista tenga una repercusión tan extraordinaria?<sup>316</sup>

315- G. Debord, *ibidem*, p. 48. "El origen del espectáculo es la pérdida de la unidad del mundo [...]: La abstracción de todo trabajo particular y la abstracción generalizada de la producción global se encuentran perfectamente traducidas en el espectáculo, cuyo modo concreto de ser es precisamente la abstracción".

Hace relativamente poco tiempo, la muerte de Michael Jackson ha originado un fuerte impacto, no menos sorprendente, en nuestra sociedad multicultural. Miles de personas han llorado la muerte de su ídolo y el alcance de su muerte es cuanto menos impactante puesto que en los medios de comunicación de masas parecía no hablarse de otra cosa.

Las imágenes de fans de Michael Jackson, desesperados ante su muerte como si se tratase de la muerte de uno de nuestros seres más allegados, es, cuanto menos, digna de mención.

Recientemente, la muerte en extrañas circunstancias de una artista del pop-rock Whitney Houston y de Amy Winehouse ha producido la misma conmoción entre los medios de comunicación que han difundido la noticia de su muerte y la postración de sus fans a los cuatros vientos.

316- Nos preguntamos una vez más: ¿El mito, el ídolo es necesario?

317- J. Kristeva: *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 35-49.

318- R. Sennett: *La conciencia del ojo*, Barcelona, Ediciones Versal, 1991, pp. 12-13.

#### d) *La dilución del espacio público y privado: la ciudad.*

##### *d. 1.- El individualismo narcisista. Visiones de los conflictos y transformaciones de la intimidad.*

El análisis de la realidad circundante no puede ignorar la deriva existente hacia la autocontemplación, hacia el narcisismo como auténtico ídolo de todo cuanto nos rodea. "[...] Freud nos abre con el psicoanálisis, no sólo un refugio contra la sociedad del espectáculo y del consumo, sino que subvierte la ciudad alienante para permitir su metamorfosis"<sup>317</sup>.

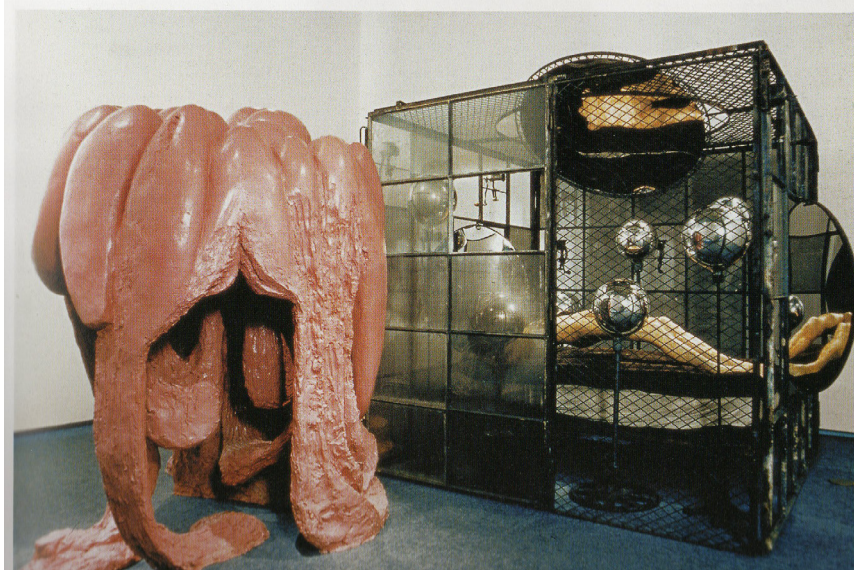
Sennett exponía que la cultura moderna es víctima de una tajante división entre el interior y el exterior; entre el yo y la ciudad. Esta división no sólo nos separa de nuestros orígenes, sino también de todas las culturas no europeas cercanas en el tiempo, cuyas máscaras, danzas, ceremoniales, santuarios, lugares sagrados y cosmología vinculan la vida subjetiva con el mundo físico. "[...] Lo que caracteriza nuestra manera de construir las ciudades es el amurallamiento de las diferencias que existen entre las personas, ya que se crean espacios que destruyen en la medida de lo posible la amenaza del contacto social. Amurallamiento que se corresponde con la muralla que separa la vida interior de la vida exterior"<sup>318</sup>.

En la ciudad como recinto de convivencia y como resultado de vivencias se ha impuesto la imagen de la publicidad. La publicidad, y sus imágenes plásticas y sugerentes, se ha adueñado del espacio público y ha sacralizado lo redundante, la serialización de los signos y, por supuesto, "[...] ha invadido los medios de comunicación, la publicidad, el cine, introduciendo cambios rotundos en el régimen de visibilidad moderno"<sup>319</sup>.

La realidad se ha visto espectacularmente realizada mediante la publicidad que se ha convertido en un bien público imprescindible no solo para el desarrollo de la compra-venta, sino para el lanzamiento de productos de cualquier signo, incluido el artístico. La imagen sustituye al producto y la imagen de la publicidad ensalza el producto. El ser humano se convierte en un ser atrapado por la virtualidad de la imagen<sup>320</sup>.

Naturalmente la invasión de la publicidad, consciente o inconscientemente, da paso a la actividad de ver, de observar, de contemplar o a la pasividad total de dejarse llevar por lo visto sin ser parte activa del proceso de selección. La publicidad puede arrastrar a la selección del objeto, gusto, pensamiento, acción..., y puede invertir el gusto o el placer de la elección: todo se convierte en una pérdida del proceso activo de ver en favor del proceso pasivo que conduce, o puede conducir, al "ver" como tal -"voyeurismo"- y a la exaltación del imaginario<sup>321</sup>.

*In and Out*, 1995  
Metal, glass, plaster, fabric, plastic  
96 x 96 x 96 in.



319- G. Imbert: *La intimidad como espectáculo*, p. 88. Véase, así mismo, B. Thompson: "La transformación de la visibilidad" y "El yo y la experiencia en el mundo mediático".

320- *Ibidem*, p. 89. "La representación mediante espectacularización de la realidad se ha vuelto un bien público en el que es difícil distinguir entre sujeto que mira y objeto que es visto. [...] Es derecho de todos y territorio de nadie: la imagen deviene imaginaria, [...] y todos somos espectadores anónimos de ese teatro generalizado".

321- G. Imbert: *La intimidad como espectáculo*, p. 89. Todo ello "[...] se plasma en un imperialismo del "ver todo" consistente en la extensión inconsiderada del ámbito de lo público: ya no hay secreto, sólo hay escenarios en los que la imagen tiene un papel preponderante".

Fig. 1. 228. - *In and Out* (Dentro y Fuera), Louise Bourgeois, 1995





Fig. 1.229.- Foto de los colaboradores y presentadores del programa Sálvame

322- *Ibidem*, p. 90. "La televisión es sin duda el medio que más fomenta el voyeurismo, en un hacer gozar de lo visible, sin más mediación que el ojo voyeurista de la cámara, que hace aquí las veces de ojo de la cerradura". Véase J. B. Thompson: "La transformación de la visibilidad".

323- *Ibidem*, p. 90. Podemos afirmar que "[...] en el imperio del ver todo, a partir del momento en que todo es publicable, ya no hay intimidad ni secreto. Todo es público, susceptible de proyección en la pantalla de los mass-media mediáticos". Puede ejemplarizar lo dicho la vida y muerte de la princesa Diana de Gales. Los medios de comunicación convirtieron su muerte en auténtico espectáculo, si bien es cierto que su vida privada había pasado a ser difundida a todo el mundo. [...] Los *reality* shows, como nueva modalidad de representación de la realidad, son sin duda el género donde mejor se plasma dicho voyeurismo, con su estética del exceso.

324- *Ibidem*, p. 93. La técnica del *reality* show "revela una mirada a la que nada escapa: un ojo omnipresente, omnipotente, dotado incluso de un poder que no tienen las instituciones públicas".

325- G. Imbert: *La intimidad como espectáculo*, pp. 94-95-96. "[...] El *reality* show revela la atracción ejercida por lo monstruoso, lo aberrante, lo informe, todo cuanto viene a perturbar el orden imperante, haciendo de lo escandaloso la materia misma con la que se alimenta el discurso televisivo.

[...] Sin duda hay aquí una vuelta de lo reprimido: el remanente de una mala conciencia colectiva ligada a lo no-dicho".

"Literalmente, *reality* show es eso: espectáculo de realidad; show que mediante una visibilización a ultranza [...] pretende establecer una relación más directa, más "auténtica" con el espectador. [...] La imagen actúa de agente doble: porque permite que, literalmente, los participantes se entreguen, presten su cuerpo al medio televisivo y al mismo tiempo porque hace que vendan su alma al conductor del programa, a ese gran sacerdote que [...] les roba su intimidad".

326- *Ibidem*, p. 91.

327- G. Imbert: *La intimidad como espectáculo*, p. 100.

Los medios de comunicación audiovisuales, y, entre ellos, la televisión, además de todos los avances que ha propiciado la comunicación audiovisual mediante internet, son los soportes que, desde su aparición, han posibilitado y potenciado el poder de la imagen, la seducción de los productos y formas de vida presentados por el medio, o los medios, audiovisuales. La atracción que dichas formas de vida y los productos presentados, sean artísticos o no, producen en el espectador es impactante<sup>322</sup>.

Los dominios de la televisión y de todos los medios audiovisuales han potenciado lo público, el espectáculo, y, por ende, la falta de intimidad es una realidad. Podemos afirmar que la privacidad es un bien escaso. Es tal la potencia de difusión de dichos medios que se han convertido en el modo mediático de airear los asuntos privados, tanto familiares como del ámbito público, incluso de la esfera más reservada del ser humano como puedan ser las relaciones afectivas y humanas. Ya no hay cotos reservados: lo más íntimo del subconsciente es objeto de difusión pública, se convierte en publicitación estrella en los medios; la intimidad y la privacidad se han vuelto espectáculo de masas. Lo oculto, lo íntimo se convierte en elemento activo de difusión"<sup>323</sup>.

Los *reality* show, al seguir la técnica del informativo, de presentar linealmente las acciones e informaciones como si estas se desarrollaran en directo, ofrecen al espectador de dichos programas la opción de no pensar, de no abstraer la mente, al presentar las informaciones de forma que llamen la atención de los instintos del espectador para que este se sienta próximo a ellos, para que sienta que ha participado de la realidad presentada como si hubiera estado presente<sup>324</sup>.

No cabe duda alguna de que dichos programas recrean la realidad humana en todas sus facetas, aunque siempre destacando aquellas que más afectan a los bajos instintos del ser humano. Como ya se ha apuntado, van dirigidas a no hacer pensar al espectador, a no reclamar su atención intelectual sino a recabar los afectos e instintos del ser humano. Son, al fin y al cabo, un pequeño laboratorio en donde se recrea la realidad humana en todos sus aspectos –tanto privados como colectivos–, con su lógica interna de actuación, ya que se parte de un determinado público, regida por sus propias leyes<sup>325</sup>.

Naturalmente, podemos pensar absurdamente que lo auténtico sólo puede ser tal si es visible. La visibilidad actúa como factor determinante para certificar la autenticidad por lo que cabe añadir que el "efecto de realidad" ha dejado paso al efecto de presencia. En todo caso, se puede llegar a la conclusión, a partir de dichas técnicas audiovisuales, que "el garante de realidad es el grado de visibilidad del mensaje"<sup>326</sup>.

Sería, pues alienable, aceptarlo sin más, idea-guía que se incardina de alguna manera en el discurso oscuro de la modernidad, trasunto, a su vez, de lo posmoderno, que llega a convertirse –o puede– en "[...] estética degradada, en una forma basada, para retomar los términos de Georges Bataille, en el derroche, en la saturación"<sup>327</sup>.





Fig. 1. 230 a) - Conversation Piece (Pieza de conversación), Juan Muñoz, 1996



Fig. 1. 230.- Conversation Piece (Pieza de conversación), Juan Muñoz, 1996, MNCARS 2009



Fig. 1. 230 b).- Cristina Iglesias en el Museo Reina Sofía junto a dos piezas de Juan Muñoz

328- J. L. Pardo: *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 12. "Los sociólogos reconocen de buen grado que ellos no saben "ni tienen por qué saber" nada de la intimidad. Despachan el asunto señalando que se trata de "lo más recóndito e intrínseco de la persona". Véanse, además, las páginas 22, 23, 25 y 27.

329- *Ibidem*, pp. 17-18. Resulta "asombroso y, a la vez, paradójico que la "intimidad" no sea tenida en cuenta (pues no hay que pagar a nadie por violarla) y que, al mismo tiempo, se haya convertido en algo tan valioso (pues quienes la roban se hacen ricos vendiéndola a sus clientes socialmente alarmados".

330- *Ibidem*, p. 28. Véanse, asimismo, las páginas 30, 42, 55 y 86 respectivamente: "Se puede vivir sin intimidad [...] porque la intimidad no es imprescindible para vivir. La intimidad sólo es necesaria para disfrutar de la vida".

"La intimidad no es la suma de las preferencias particulares, sino su forma, es decir, su condición de posibilidad".

"La intimidad no está hecha de sonidos sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos".

"La dimensión íntima es aquella en la que el yo se libera de toda sujeción, de toda función y de toda su misión para "hacerse a sí mismo".

331- J. L. Pardo: *La intimidad*, pp. 107 y 124: "Toda palabra lleva en su ser la marca ilegible de la intimidad".

332- J. L. Pardo: *Ibidem*, p. 87 y páginas 88 y 89 respectivamente: "La "teoría de la información" señala ese umbral en el que el lenguaje va a dejar de considerarse como un "sistema de significación" (código) para pasar a ser un "medio de comunicación".

"La "teoría de la información" [...] también se constituye como modelo de las relaciones sociales públicas y privadas que, al haber adquirido el lenguaje valor de cambio, pasan ahora a concebirse como intercambios de información".

El hecho cierto es que, en nuestra sociedad del siglo XXI, se ha banalizado el concepto de intimidad<sup>328</sup>, quizás porque hemos de aceptar que se ha perdido la intimidad al ser absorbida por el escenario y ser convertida en pura imagen evanescente. Tanto es así que, desde una perspectiva jurídica, el derecho a la intimidad es nombrado hoy en día como derecho a la imagen. En todo caso, hemos de aceptar que la intimidad, como dijo el poeta de la vida, se encuentra en otra parte<sup>329</sup>.

Sin duda alguna la idea más común y general del concepto de intimidad es la que determina que ésta es algo inexpresable e incommunicable, sin relación alguna con el lenguaje, y, además, se complementa con la idea de que sólo se experimenta auténticamente (o supremamente) en soledad, cuando toda relación con otra persona está excluida<sup>330</sup>.

El habla humana se caracteriza por una doble articulación (forma/significado) que trasciende al plano de la racionalidad/irracionalidad. La articulación (lengua/habla) se convierte en voz social y en voz privada. La inteligencia (y su expresión) constituye la morada de la intimidad.

Y, puesto que el valor de las palabras no es ya su valor de uso o su significado, sino su valor de cambio, sólo adquieren tal valor cuando circulan, cuando se ponen de manifiesto, cuando se explicitan: de ahí, nuevamente, el que todo pueda y deba decirse<sup>331</sup>. La provocación por medio del lenguaje y de lo gestual ha adquirido valor de cambio, de interacción.

La información se despliega en tres frentes: en un frente político, la información es el resultado de la indagación del poder sobre sus súbditos que desemboca en los centros estatales de documentación (la figura de los "informadores" tiene una relevancia inequívoca tanto en el orden judicial como en el meramente policial); en segundo lugar, en un frente civil, la información se convierte en periodismo, y desemboca en los grandes imperios de las redes audiovisuales; en tercer lugar la información deviene en un frente "epistémico", la información es el contenido de las operaciones y transmisiones informáticas que desemboca en los igualmente grandes imperios de telecomunicación del saber<sup>332</sup>.

No hay contradicción en la aparente paradoja de que vivamos en sociedades ostensiblemente sobreinformadas y en que, al mismo tiem-



Fig. 1. 231 y 231 a) - Heartbeat (Latido de corazón), Dora Gracia, collage y pintura sobre papel, 1999, Arco 2011

po, argumentemos constantemente que nos “falta información”. [...] Se puede afirmar que “la información es la mercancía más cara del mundo”<sup>333</sup>.

En el mundo actual han surgido, por el poder de las nuevas formas de comunicación nuevas formas de relación que llevan aparejadas una nueva regulación de lo público y de lo privado, de la esfera de la intimidad y de la esfera de lo público con clara incidencia en la concepción del arte: “El desarrollo de los *mass media* ha creado formas de propiedad pública nuevas”<sup>334</sup>.

Los nuevos medios de comunicación han servido no sólo como vehículo para promulgar decretos oficiales, sino también como medio para fabricar una autoimagen que podría ser transmitida en otros lugares por muy lejanos que estuvieren<sup>335</sup>. La propaganda creada en los nuevos medios de comunicación, por las técnicas que proporcionan los nuevos medios de comunicación, ha sido capaz de fabricar mitos falsos, como ideas y conceptos, así como crear realidades virtuales totalmente falsas<sup>336</sup>.

No nos cabe duda alguna de que el poder político, religioso, económico y cultural siempre han utilizado los medios a su alcance para hacer visible dicho poder: la historia de la humanidad así nos lo demuestra. Sin embargo, dichos poderes han ido cambiando de medios y de perspectivas para hacerse visibles de acuerdo con el devenir de los tiempos. Cada periodo histórico ha sabido utilizar los propios medios que la sociedad le ha ido dando y, por lo tanto, se ha ido caracterizando por la utilización masiva de dichos medios: espectáculos, manifestación pública de fuerza, visibilidad mediática que provoca en las sociedades liberales el escándalo, visibilidad compulsiva<sup>337</sup>, etc., que, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, han ido desdibujando con celeridad las fronteras entre lo público y lo privado<sup>338</sup>.

333- *Ibidem*, p. 104, y en pág. 109: “[...] Quienes carecemos de poder adquisitivo en términos de información hemos de consolarnos con el poder de la opinión (o el derecho a opinar)”. En página 85: “El sentido común es la intimidad de la lengua, como la opinión pública es su publicidad, pero ninguna de ellas puede extraerse a partir de la otra, [...] ni abstraerse de ella”.

Y en página 109: “Cuando la opinión pública ya no es el resultado de una discusión igualmente pública y explícita, sino un producto (comercial o político que sale de fábrica ya elaborado), [...] ya no hay publicidad, sino únicamente ilusión de publicidad, porque no existe en absoluto el derecho a hablar o a decir algo”.

334J.B.Thompson: *La transformación de la visibilidad*, p. 168.

335- *Ibidem*, p. 182.

336- La aparición de la imprenta supuso una nueva era en la información. Cambió, en su momento, las relaciones entre gobernantes y gobernados y, por supuesto, impuso nuevas formas de comunicación.

337- J.B. Thompson: *La transformación de la visibilidad*, p. 184.

338- *Ibidem*, p. 164.



Fig. 1. 232.- Many Times (Muchas veces,) Juan Muñoz, 1999 (Detalle)

Antes del desarrollo de los *media*, la propiedad pública de los individuos y de los acontecimientos estaba vinculada a la idea de compartir un espacio común<sup>339</sup>. Con el desarrollo de los mass media, la propiedad pública de los individuos, de las acciones o de los acontecimientos deja de vincularse al hecho de compartir un espacio común, un lugar común. Y ello, como es lógico, tiene un enorme impacto en el mundo del arte.

#### e) *El narcisismo contemporáneo*

Como hemos ido describiendo en los anteriores apartados de la presente Tesis Doctoral, los cambios sociales y culturales que han provocado las características principales y las señas de identidad de la sociedad actual, en los inicios del presente siglo veintiuno, nos conducen inexorablemente a fijar nuestra atención en los individuos que conforman dicha sociedad.

Atendiendo a la pluralidad de voces de los críticos-académicos que han reflexionado sobre el tema, podemos plantear la idea de que hay una continuidad en el tiempo en cuanto al concepto que planteábamos, en el apartado correspondiente a los siglos XVIII y XIX, acerca del *narcisismo como mitografía clínica y sus lecturas estéticas*.

339- J.B. Thompson: *La transformación de la visibilidad*, p. 168.





Fig. 1. 233 y 233 a) -Yo conmigo, Susy Gómez, hierro forjado, 2009, Arco 2011

Por lo tanto, podemos pensar, según afirmaciones recogidas de autores que han reflexionado sobre el tema, tales como J. Kristeva, Agamben, Stoichita, Kohut, Kernberg, en la existencia, dentro de la sociedad actual y referente al individuo, de lo que se ha denominado el narcisismo contemporáneo<sup>340</sup>.

No nos cabe duda alguna que el culto hacia lo individual, lo propio, característico de la época presente, ha fomentado la presencia cuasi omnipresente, tanto a nivel individual como a nivel social, del concepto del narcisismo como si fuere considerado una mitografía clínica<sup>341</sup>.

Por ello cabe la afirmación de que nuestra sociedad opulenta y desarrollada persigue con ahínco prepararse a nivel individual para ser verdaderos Narcisos en una colectividad repleta de "intentos de Narciso", en un mundo en donde todo son estanques y compartimentos, en una sociedad en la que todos los individuos nos adornamos con flores<sup>342</sup>.

Vivimos nuestras vidas hacia el exterior, vivimos la vida de la superficie de los estanques, vivimos la vida del reflejo externo, vivimos de cara a ser visualizados como si estuviéramos en un escaparate. El culto a nuestra imagen externa es tal que hemos olvidado nuestro mundo interior, no sabemos ni siquiera que lo tenemos a nuestra disposición, no sabemos ni tan siquiera que existe. Así, también, se percibe, por consiguiente, el arte.

340- Véase en José Vicente Selma de la Hoz: Creación artística e identidad personal, Valencia, Institutó Alfons el Magnànim, 2001, p. 279.

341- Rendimos culto a la imagen personal; nuestra imagen física se ha convertido en el centro de nuestros intereses. La estética, no como ciencia al uso hegeliano, sino como manifestación de la belleza externa prima en nuestras referencias diarias. Magnificamos nuestra imagen corporal.

342- E. Fromm, *El corazón del hombre*, p.77, nos dice que el ser narcisista es fácilmente reconocible al presentar todas las señales de satisfacción de sí mismo; puede advertirse que cuando dice unas palabras triviales cree que está diciendo algo de suma importancia. "Por lo general no escucha lo que dicen los demás, ni se interesa realmente". Distingue entre el narcisismo individual y colectivo muy presente en el siglo XX.

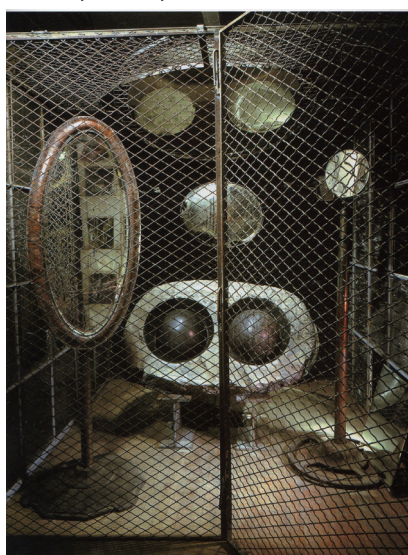


Fig. 1.234.-Eyes and mirrors (Ojos y espejos), Loise Bourgeoise, 1989-93



Fig. 1.235.- Louise Bourgeoise con traje de latex diseñado por ella, NY 1975



Fig. 1. 237. - Staring at the Sea I (Mirando fijamente al mar I), Juan Muñoz, 1997,2000



Fig. 1. 236. - Sara with Mirror (Sara con espejo), Juan Muñoz, 1996

El término, acuñado por J. Kristeva<sup>343</sup> de *narcisismo colonizado contemporáneo*, hace referencia a un tipo de narcisismo que refleja el estado en el que el ser humano se encuentra actualmente, con ausencia del mundo interior, sin aliento en el mundo psíquico, en donde los individuos no son conscientes de querer poseer un mundo psíquico personal, bien porque no lo han poseído, o bien porque lo han olvidado.

Es un *narcisismo colonizado*, pues todos los humanos, al formar parte del mundo actual y de sus determinadas sociedades, estamos caracterizados por la colonización del Narcisismo allá en donde éste está presente, lejos -terminológicamente hablando- de lo que podemos denominar *Narcisismo primario o Narcisismo creativo*.

En el *narcisismo* que definimos como *primario*, el sujeto-hombre sí que es consciente de poseer un mundo interior, es consciente de la existencia de un espacio reservado a la *psique*, es por así decirlo, un narcisismo mucho más cercano a la leyenda de Narciso propiamente dicha; se puede decir que es un narcisismo potencialmente positivo, mientras que el *narcisismo colonizado y contemporáneo* es un "*reflejo*" de la leyenda de Narciso que se ha alejado considerablemente de la propia leyenda.

Narciso se ha multiplicado como se multiplica un reflejo en diversos espejos; Narciso ya no es un ente tangible, tan sólo es múltiples reflejos sin identidad, reflejos a los que ya no podemos llamar Narciso, reflejos reflejantes que deslumbran como los reflejos de un flash, reflejos que captan un instante y no perduran en el tiempo, pues el ser humano se ha olvidado de la labor más importante del hombre, que no es otra que la de cultivar nuestro mundo interior<sup>344</sup>.

Julia Kristeva<sup>345</sup> indicaba que de lo que se resentían con frecuencia sus pacientes era de la abolición del espacio psíquico. Mientras éste existe, la crisis no es sólo sufrimiento, sino el signo interior de una trama cuya verdad consiste en: "la posibilidad de absorber las apariencias".

343- *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1985.

344- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 279: Kohut, Kernberg y Kristeva ven en el narcisismo contemporáneo componentes netamente destructivos de acuerdo con la tradición, ya que, en gran medida, se han subvertido los intereses icónicos tanto individuales como sociales.

345- *Historias de amor*, 1983.

El espacio psíquico es también la única protección del individuo (como indicará más tarde en *Las nuevas enfermedades del alma*) y puede proponerse a lo imaginario como antídoto contra la crisis ya que las construcciones imaginarias triunfan allí: "donde el narcisista se vacía y el paranoico fracasa".

En palabras de J. Kristeva: "[...] Lo imaginario es un discurso de amor, que a través del deseo aspira a la consumación inmediata, está rodeado por el vacío y se apoya en prohibiciones... [...] El lenguaje que nos hace amar y nos apacigua sigue siendo imaginario (música, arte, poesía, cine) y en cuanto polivalente e infinito implica una crisis permanente..."<sup>346</sup>

Gracias al espacio psíquico podemos realizar construcciones imaginarias, que al mismo tiempo actúan en nosotros como un antídoto contra la crisis personal ya que posibilitan que el *narcisista* se vacíe y se libere de todas sus angustias. Kristeva denomina este tipo de comportamiento como *narcisismo primario o creativo*, en donde el individuo es consciente de poseer un espacio psíquico, un mundo interior, que posibilita la elaboración de un lenguaje imaginario, lenguaje creativo que nos permite amar y que por lo tanto posibilita calmar las crisis de nuestro mundo psíquico.

Para Kristeva este lenguaje imaginario, polivalente e infinito no es otro que el lenguaje propio de las manifestaciones artísticas tales como la música, la poesía, el arte, etc. Este tipo de lenguaje puede acercarnos a los propios componentes narcisistas de la creatividad y de esta manera nos aparta del *narcisismo colonizado contemporáneo*, salvándonos de él, aunque sea por un periodo corto de tiempo<sup>347</sup>.



Fig. 1.238.- Enfermedad, detalle de Actitudes, Louise Bourgeois, 1987.

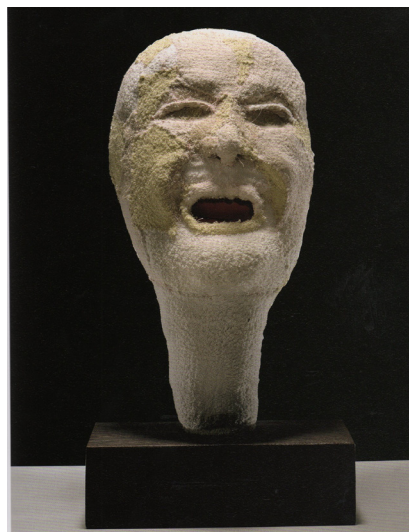


Fig. 1.239.- Rejection (Rechazo), Louise Bourgeois, tela, acero y plomo, 2001.



Fig. 1.240.- Fotografía de Louise Bourgeois en Cell IV, 1991

346- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 291.

347- *Ibidem*, p. 292. Según J. Kristeva: "El espacio psíquico y el mundo interior nos someten pero al mismo tiempo nos desbordan, y al extraviarnos, nos desvían, al menos intermitentemente, del narcisismo colonizado contemporáneo, remitiéndonos, por el contrario a los propios componentes narcisistas de la creatividad".



Precisamente es el mundo psíquico personal, aunque nos atormente y nos haga sufrir, el único que tiene la posibilidad de salvarnos, de calmarnos.

Se podría decir que el mundo interior, a la vez que nos angustia, nos incomoda y “*nos somete*”; también nos calma, ya que al “desbordarnos” nos ausentamos de la realidad, nos perdemos en nuestro mundo interior y, al perdersenos, nos apartamos del resto de la sociedad, y así nos libramos de padecer el *narcisismo colonizado contemporáneo*.

Se puede afirmar que para Kristeva existen dos polos opuestos claramente diferenciados en cada uno de nosotros: por una parte “lo abyecto” y por la otra “lo sagrado”. Lo abyecto nos hace desembocar en la perversión y lo sagrado en la sublimación. El narcisismo equivaldría a ser consciente de que en nuestra propia persona existe este desdoblamiento<sup>348</sup>.

La lucha se establece entre lo que somos, y entre lo que queremos llegar a ser; entre lo que no nos gusta de nuestra persona y entre lo que admiramos y ansiamos conseguir. La abyección es fruto de la lucha<sup>349</sup>.

La religión siempre se ha encontrado a medio camino entre lo abyecto y lo sagrado y la historia de las religiones no es otra que el planteamiento, posibilidad y ofrecimiento de distintas modalidades de purificación hacia lo sagrado. Para J. Kristeva el arte tiene la misma función que la que ha tenido la religión en exclusiva durante todo este tiempo: “[...] Desde esta perspectiva, la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que *dice* y al decirlo *purifica*, aparece como el componente esencial de la religiosidad. Quizá por ello está destinada a sobrevivir al derrumbamiento de las formas históricas de las religiones”<sup>350</sup>.

La función del arte hoy en día no es otra que la de purificar al individuo, su función es catártica, pues nos permite acercarnos hacia lo sagrado desde lo más abyecto de nuestro ser. El arte es una sublimación, por lo que podemos decir que el arte nos salva, nos limpia, nos cura.

Beuys ya planteaba la idea de que la sociedad estaba enferma y que la función principal del arte era la de curar a la propia sociedad mediante una catarsis que implicara la manifestación artística en plenitud; es decir, el arte imbricado en el ser y en la sociedad.

Es relativamente fácil establecer un cierto paralelismo entre los pensamientos de Beuys y los de Kristeva, ya que el *narcisismo colonizado contemporáneo*, que preconiza J. Kristeva, es igual a la sociedad enferma que en su momento describió Beuys.

El arte adquiere una nueva y total dimensión, ya que al basarse en un lenguaje creativo, permite que nos extraviemos y evadamos de la realidad y, por lo tanto, de la sociedad -nos libera, asimismo, de las ataduras de lo consuetudinario-, y posibilita una catarsis en forma de sublimación hacia lo sagrado.

De esta manera nos vamos purificando, nos vamos alejando de lo abyecto de nuestro ser y de la sociedad; vamos así abriendo nuestras alas hacia lo más puro y limpio de nuestra persona<sup>351</sup>.

348- J. Kristeva: *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 1988, p. 22: Lo abyecto nos confronta, de un lado, y de otro atestigua, a su vez, nuestra propia arqueología personal, con los intentos más invertebrados de diferenciarnos de la entidad materna... En el individuo se encuentra, a lo largo de toda la vida, la lucha constante entre lo que va constituyendo los rasgos propios de su personalidad (lo abyecto) y el ideal de realización (lo sagrado).

349- *Ibidem*, p. 22. [...] Desde la diacronía subjetiva es una precondition del Narcisismo. [...] La imagen más o menos bella donde me miro o me reconozco se basa en una abyección.

350- J. Kristeva: *Ibidem*, p. 27.

351- J. Kristeva: *Historias del amor*, pp. 332-338. Dejemos flotar a nuestro antiguo espacio psíquico (aparato de proyección e identificación más o menos acomodado) fuera de los contornos de lo propio. Dejémoslo flotar, a veces vacío, inauténtico e hilvanado... Propongo lo imaginario como antídoto de la crisis.

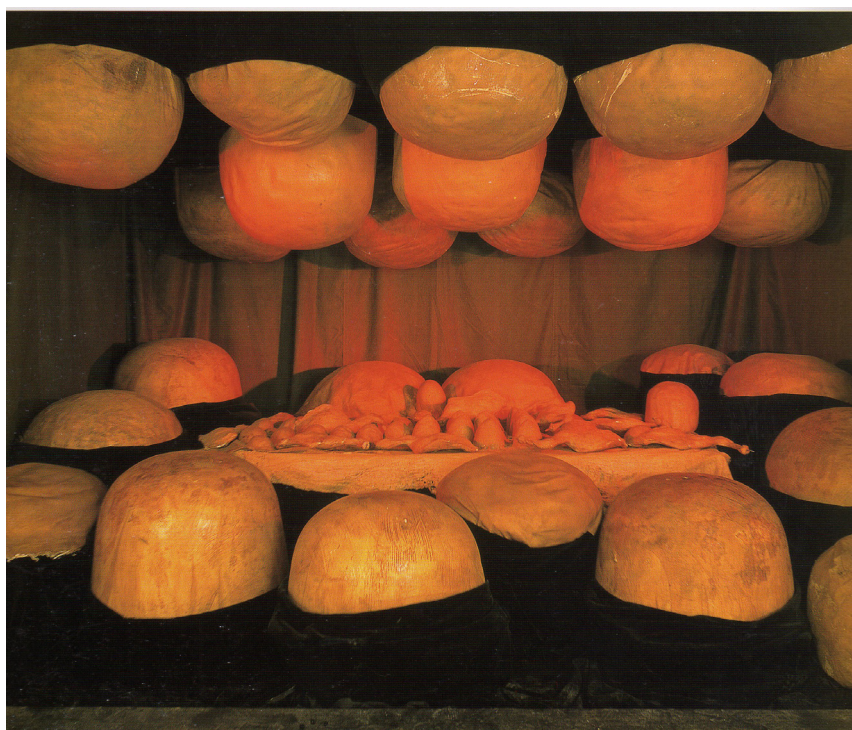


Fig.1.241.-The destruction of the father (La destrucción del padre), Louise Bourgeois, 1974, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

El lenguaje sirve para nombrar lo imaginario y así hacerlo real al designarlo (lo virtual toma cuerpo) como también sirve para designar la realidad objetiva que tenemos delante de los ojos. Tanto para una realidad como para la otra, el lenguaje se basa en una asociación de significantes-significados-palabras objetiva y común para la mayoría de los individuos de la sociedad. El lenguaje se presenta así como un ente que bebe tanto de la más pura abstracción como de la realidad más objetiva. El lenguaje se convierte en una pura escisión.

Tal escisión dibuja la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto de conocimiento, puesto que, como recuerda Agamben en términos cercanos a Lacan: "El problema del conocimiento es un problema de posesión y un problema de goce, es decir, un problema de lenguaje", pero al estar nuestra cultura escindida entre un polo estático-inspirado y un polo racional-consciente, ninguno de los dos logra reducir al otro, y en esta grieta que se produce nace la crítica<sup>352</sup>.

"[...] El inconsciente está estructurado como un *lenguaje*"<sup>353</sup>, con esta frase Lacan propone volver a la concepción del inconsciente que, en su momento, propuso Freud. Lo inconsciente remitiría a lo no-dicho en el lenguaje. La importancia de lo lingüístico (si bien, en términos estrictos, Lacan denomina "*lingüistería*" a su concepción del lenguaje) en la reformulación lacaniana del psicoanálisis lo llevó a modificar numerosas ideas de la práctica clínica y a proponer un complejo esquema de constitución psíquica del hombre. El yo se constituye sobre un reconocimiento en torno a la imagen del otro o en su imagen en el espejo. Esta instancia es denominada por Lacan como el Estadio del espejo<sup>354</sup>.

352- J. Lacan: *El seminario, XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, (1964), Buenos Aires, Paidós, 1991, 4ª ed., pp. 80-88.

353- J. Lacan: *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1999, p.20.

354- [http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Lacan](http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan): Lacan en "*El estadio del espejo como formador de función del yo*" descubre que la percepción que cada ser humano tiene de sí, su sí-mismo (Selbst en la terminología de C. G. Jung) es congruente con la noción de su ego y que esta imagen de sí, noción de su apariencia corporal completa y de su personalidad, sólo se logra a temprana edad viéndose reflejado en un semejante; a este momento se le llama el estadio del espejo.



Fig. 1.242 y 1.242 a) - Two seated on the Wall (Dos sentados en la pared), Juan Muñoz, 2000



Fig. 1.243.- Listening Figure con Balcony (Figura que escucha con balcón), Juan Muñoz, 1991

El interés por la problemática del narcisismo es de época muy temprana en el pensamiento de J. Lacan y vehicula, de alguna manera, su tesis sobre el *Estadio del espejo*. El hincapié que muestra Lacan en el concepto y teorización del narcisismo es la consecuencia de su interés por la relación entre la personalidad y el medio social; entre el sujeto y su entorno.

Se trata de explorar la relación con el semejante y de plantearse esa fascinación del sujeto por la imagen, de su capacidad de ser cautivado por ciertas imágenes.

La creatividad, junto con la melancolía, puede situarse en este lugar intermedio entre los dos polos opuestos, que, para Agamben, son el polo estático-inspirado y el polo racional-consciente<sup>355</sup>.

El lenguaje también se encuentra escindido entre estos dos polos, es más, se forma, se nutre de los dos, puesto que designa con palabras estáticas elementos comunicativos referidos al polo racional-consciente.

Narciso se enamora de sí mismo, si saberlo; por lo tanto, se enamora de una sombra (se podría haber enamorado de un fantasma o de una representación equívoca) a través de su propio reflejo en el estanque. El espejo asumiría, para el individuo contemporáneo, la misma función que la del estanque en la leyenda de Narciso.

El amenazador poder de los espejos como umbral del desconocimiento, de la *descreación* del artista y, por consiguiente, de su obra; hemos de entender que se trata de un privilegiado espacio fronterizo, nocturno, de exploración inesperada, y quizá inevitable, de las distancias quebradizas y provisionales entre identidad y alteridad; entre lo interior y lo exterior; entre subjetividad y objetividad; asimismo, entre semejanza y extrañamiento; entre lo privado y lo público; entre la forma y la no-forma; entre la belleza y el terror<sup>356</sup>.

355- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 303. Agamben plantea la cuestión de que Narciso se enamora de su propia imagen como podía enamorarse de la imagen de otra persona; la identidad de la persona es irrisoria puesto que según su planteamiento, el quid de la cuestión es que el enamoramiento se focaliza en lo imaginario, en la sombra, en el reflejo que el estanque nos devuelve de nosotros mismos; en el enamoramiento de esa parte de nuestro ser que desconocemos pues representa nuestro lado inconsciente, nuestro lado sombrío y oscuro.

356- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 308-309.





Fig.1.244 y 1.244 a) -Towards the Shadow (Hacia la sombra), Juan Muñoz, Colección privada, 1998



Fig.1.245.- One Figure (Una figura), Juan Muñoz, 2000

357- M. Cacciari: "Narciso o de la pintura", en El dios que baila, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 87.

358- J. Kristeva: *Historias de amor*, pp. 6-25-28-31-37. La filosofía del pensamiento, de Platón a Descartes, Kant y Hegel, prescinde de la experiencia amorosa para reducirla a un viaje iniciático hacia el Bien supremo... El enamorado concilia, de hecho, narcisismo e histeria. Para él hay otro idealizable, que le remite a su propia imagen (este es el momento narcisista) ideal, pero que, sin embargo, es otro... [...] El narcisismo y su reverso, el vacío, son, en suma, nuestras elaboraciones más íntimas, más frágiles y más arcaicas en torno de la muerte.

359- V.I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999, p.40.

360- N. Freye: *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, pp. 111-112.

Según Cacciari, el espejo esconde y guarda esa fuerza que nos enamora: "[...] Es el guardián de esa fuerza que permite reconocer la sombra como sombra... [...] Narciso salva la única manera de creación que nos está destinada. En el espejo, la imagen refleja lo que no puede ser desvelado de la esencia"<sup>357</sup>.

El enamorarme de la imagen de otra persona es proyectar en ella lo más íntimo de mi ser, mis pulsiones, mis anhelos, mis frustraciones, mis deseos<sup>358</sup>.

Gracias a este proceso puedo vencer el vacío que habita en mi interior, gracias a este proceso venzo a la pulsión de la muerte y salgo a flote.

Al igual que podemos decir que la imagen reflejada en el estanque o en el espejo, representa el estadio del otro, la sombra que proyectan los objetos, gracias a la luz que incide sobre ellos, también puede analizarse como concepto simbólico de representación de nuestras sensaciones más íntimas.

Victor I. Stoichita (1999) ha precisado cómo la mayoría de las traducciones e interpretaciones medievales del mito de Narciso han perpetuado el juego semántico entre *sombra e imagen reflejada* característico de las lecturas tanto de Platón como de Ovidio: "[...] La sombra representa *el estadio del otro*, el espejo el estadio de lo *mismo*. [...] La lucha no se basa en una relación de identidad sino de alteridad"<sup>359</sup>.

La asociación de Narciso con las flores, los narcóticos y el sueño no deja de recordarnos, y se ha subrayado con harta frecuencia, el carácter de la muerte como paso obligatorio, como tránsito, desprendimiento del cuerpo y constatación al mismo tiempo del carácter fenoménico o fantasmagórico de lo considerado real o material en el sentido de la mera proyección objetivadora por parte del *ojo*<sup>360</sup>.



Fig.1.246.- The Wasteland (El erial), Juan Muñoz, 1987



Fig.1.247.- Retrato del artista Juan Muñoz

A finales del siglo XVII se identificaba la sombra con una especie de enemigo quimérico de la propia identidad, lo que irá desarrollándose hasta la exacerbación romántica como una forma figurada (proyección personal) de las zonas oscuras del alma, donde surgen y se metamorfosean los aspectos más diversos de la negatividad interior... “[...] El regreso de lo reprimido -la escisión del sujeto- aparece con los rasgos de familiaridad característicos de la ambigüedad del sentimiento de lo siniestro”<sup>361</sup>.

La figura de la *sombra* y, en ocasiones, la imagen del espejo en la tradición artística y literaria occidental han encarnado simbólicamente este aspecto negativo o desestabilizador que caracteriza la dualidad del *sí-mismo*, convirtiéndose, al mismo tiempo, en metáforas de las propias dudas o inconsistencias que se generan en el proceso creador del artista: como puedan ser la inestable frontera entre la realidad e ilusión; el universo público y privado o íntimo; los paisajes primitivos y socializados de la libido... “[...] El artista suele seleccionar con frecuencia instalarse en ese *paisaje lunar* donde surge el material onírico, fantástico y fantasmático...”<sup>362</sup>

Como hemos ido viendo a lo largo de este apartado, el concepto de narcisismo, desarrollado en primera instancia por el psicoanálisis, sigue teniendo continuidad hoy en día, tanto para los profesionales de la psicología como para los sociólogos y filósofos que intentan desenmascarar las causas, raíces y características de la sociedad actual.

El mito de Narciso es atemporal y sigue siendo objeto de interpretación tanto para aquellos que lo equiparan con el modelo de creatividad propio del individuo artista, como para aquellos establecen una relación directa entre la figura de Narciso y el individuo prototípico de la sociedad actual.

Al mismo tiempo, al estar el individuo inserto en la sociedad, la leyenda de Narciso tiene un amplio desarrollo y repercusión social, pues a partir del individuo narcisista, podemos hablar, tal y como J. Kristeva lo ha denominado, de la existencia de un narcisismo colonizado contemporáneo que afecta a todas y cada una de las esferas de la sociedad actual.

Por todo ello, podríamos afirmar, que a partir de una leyenda, de un mito, se han buscado, sobre todo a partir del psicoanálisis, modelos de identificación con el personaje protagonista de la leyenda, con la figura de Narciso.

En un primer momento, el psicoanálisis, encontró la identificación con el individuo creador, de ahí que la leyenda de Narciso fue, y sigue siendo, ejemplo de las características del modelo de la creatividad y, por ende, de todo el proceso ligado a la creación, siendo, en primera instancia, el artista, el ejemplo del máximo “narcisista” entre todos los individuos que conformaban la sociedad del momento.

Hoy en día, como hemos ido analizando a lo largo de este apartado, el narcisismo ya no es un término exclusivo y propio del individuo creador,

361- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 331.

362- *Ibidem*, p. 199.



Fig. 1.248.- Shadow and Mouth (Sombra y boca), Juan Muñoz, 1996

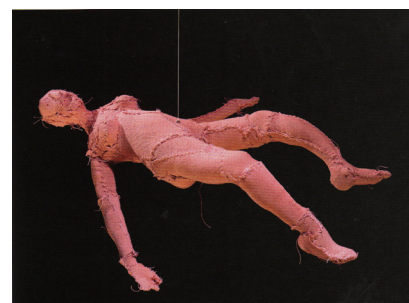


Fig. 1.249.- Arch of Hysteria (Arco de histeria), Louise Bourgeois, Tela rosa, 2000

aunque persiste en la sociedad la idea de que es el artista, el individuo por antonomasia, que reúne más características y posibilidades de presentar rasgos narcisistas<sup>363</sup>.

En este apartado, nos hemos centrado, no tanto en la figura del individuo creador "narcisista", sino en el alcance del concepto del narcisismo en la sociedad actual. Es decir, lo que planteamos en este apartado, es la idea de que podemos hablar de la existencia de múltiples personalidades con fuerte carácter narcisista, que no obedecen únicamente al prototipo del individuo creador-artista. Ya que el concepto de individuo narcisista se ha extendido en todas las esferas de la sociedad actual, no es exclusivo del artista, por lo que podemos decir que hoy en día nos encontramos inmersos en una *sociedad narcisista*<sup>364</sup>.

#### f) Las nuevas enfermedades del alma

La dislocación de un mundo privado de sentido ha ido acompañada de un cuestionamiento sistemático de la propia noción de sujeto o identidad. "[...] Ni autobiografía ni autorretrato. [...] Toda una geografía de fantasmas está vinculada a los fragmentos del espejo: pérdida de los orígenes e identidades vacilantes; fantasmas de absorción y de espacio laberíntico. [...] El anhelo humanista de *conócete a ti mismo* es sustituido por la indiferencia y la descomposición. El espejo se niega a sugerir alguna *correlación* entre lo visible y lo invisible, y se prohíbe a sí mismo cualquier función simbólica. "El neuropsiquiatra habla de deterioro de la imagen especular"<sup>365</sup>.

Julia Kristeva<sup>366</sup> testimoniaba, bajo su propia experiencia clínica reciente, cómo la experiencia cotidiana parecía demostrar una reducción espectacular de la vida interior, exponiendo un espacio psíquico despoblado, con excepción de heterogéneas fantasías introyectadas por el paisaje publicitario: sus signos, escenografías, huellas o relatos.

El hombre moderno está a punto de perder su alma, pero no lo sabe. El hombre moderno está saturado de imágenes que le transportan y le sustituyen, que le sueñan, quedando su vida psíquica reducida a una vida somática testimoniada en insomnios, angustias o depresiones. Las nuevas enfermedades del alma son dificultades o incapacidades de representa-

363- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 100-101. El individuo creador puede aceptar, en su megalomanía, la leyenda del artista que la tradición impone o construirse una identidad demiúrgica a su propia medida.

364- J. Kristeva: *Historias de amor*, p. 334. El enamorado de su reflejo huidizo es, de hecho, alguien desprovisto de espacio propio. No ama nada porque no es nada. Narciso es resucitado por el genio del pensamiento especulativo. [...] El hombre víctima de una soledad innombrable fue llamado a replegarse sobre sí mismo, y a reencontrarse como ser psíquico en la dignidad recogida de la soledad ascética.

365- S. Melchior-Bonnet: *Historia del espejo*, Barcelona, Herder, 1996, p. 283.

366- J. Kristeva: *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995, p.15. Presionados por el estrés, impacientes por ganar y gastar, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos vida psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido. No tenemos ni el tiempo ni el espacio necesarios para hacernos con un alma. Atrinchado en su reserva, el hombre moderno es narcisista, quizá doloroso, pero sin remordimientos.





Fig.1.250.- Hanging Figures (Figuras colgantes), Juan Muñoz, 2001



Fig.1.251.- Couple (Pareja), Louise Bourgeois, tela, pieza colgante, 2000.

367- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 277.

368- E. Fromm: *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, F.C.E., 1979, 13ª ed., pp. 25-28.

369- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 169.

370- K. Jaspers: *Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1986, pp. 236-237-249.

371- H. Segal: "Un enfoque psicoanalítico de la estética", en *Nuevas direcciones en el psicoanálisis*, pp. 388-389. El artista debe admitir el instinto de muerte, tanto para su aspecto agresivo como autodestructivo, y aceptar la realidad de la muerte para los objetos y para el yo.

372- A. Stokes: *La pintura y el mundo interior*, Buenos Aires, Hormé, 1967, pp. 11 y 13.

ción psíquica que llegan a destruir el espacio psíquico. Los nuevos pacientes son, con frecuencia, incapaces de relatar, de hacer una narración animada de sus pasiones y, privados de ese relato, su deseo se anula o vive imaginariamente otros deseos<sup>367</sup>.

"El narcisismo es la esencia de todas las enfermedades psíquicas graves. Para las personas afectadas, no hay más que una realidad, la de sus propios pensamientos, sentimientos y necesidades. El mundo exterior no es percibido como objetivamente existente, sino de acuerdo con los propios procesos intelectuales y afectivos. El narcisismo es el polo opuesto de la objetividad, la razón y el amor. [...] Creación y destrucción, amor y odio, no son dos instintos que existan independientemente. Los dos son soluciones de la misma necesidad de trascendencia y la voluntad de destruir surge cuando no puede satisfacerse la voluntad de crear"<sup>368</sup>.

La obra de arte ¿es reflejo de la ansiedad y de los desórdenes del artista?

Es difícil de precisar, más allá de la visión eclecticista del hedonismo individualista, presente en la producción artística del momento negativo y expansivo de la sociedad postindustrial, lo que son productos artísticos *transnarcísicos*, equilibradores de subjetividad y comunicabilidad, de lo que quizá tan sólo sean ejemplificaciones de la ansiedad, desorientación o precariedad del yo creador en la sala de los espejos del taller, del mercado artístico o del generalizado narcisismo dirigido, en términos que ya expuso Adorno, y siguieron Braudillard o Robert Hughes<sup>369</sup>.

Es de todo punto pueril matizar despectivamente el término *enfermedad*, al igual que considerar que la enfermedad no representa papel alguno en la escena del conocimiento. La realidad nos muestra lo contrario: la enfermedad existe en el arte (y en el artista) como existe en la sociedad. Sin embargo, a veces, ha existido cierta fascinación hacia artistas que se han presentado (y su arte) como atormentados, como portadores de determinadas patologías, estas, por supuesto, móviles, derivada la fascinación de la tradicional asociación entre enfermedad y creación artística y que, en consecuencia, se llega a imitar el modelo<sup>370</sup>.

Solemos decir que la verdad del arte es la que trasciende. Transcendiendo al artista y trasciende su propio ego y, por consiguiente, nos conmueve porque en el proceso de creación el artista ha incorporado profundas experiencias enraizadas con lo que clínicamente denominamos depresión. El estímulo de la creación supera tales procesos anímicos e intelectuales<sup>371</sup>.

"[...] En el mundo exterior hay lugar suficiente para que cada uno ordene a su gusto su mobiliario mental. Nadie más convencido de esto que el artista, pero todos nosotros somos a ratos *peones de mudanza psíquicos* que nos sentamos a contemplar nuestro trabajo. [...] El artista siente la compulsión de *restaurar* el mundo interior a través de la coordinación de sus proyecciones sobre el exterior"<sup>372</sup>.



Fig. 1.253.- Passage dangerous (Pasaje peligroso), Louise Bourgeois, instalación, 1997



Fig. 1.252.- No exit (Sin salida), Louise Bourgeois, instalación, 1989

### g) La leyenda del artista en el siglo XXI

Ramón Almela, al hablar de la imagen del artista actual, afirma lo siguiente: "Al artista se le dota de una imagen, un aura enigmática en la que se regodea y que usa para diferenciarse en la sociedad, proyectando una imagen profesional.

La imagen del artista ha sido determinada por la leyenda construida a base de las biografías y de la idea del genio como un sujeto llevado por la intuición que dispone de una fuerza creativa original, única e inalcanzable por el esfuerzo, y que ha sido alimentada por la polarización entre la forma de vida artística y la burguesa, exacerbada por la arrogancia narcisista del papel de bohemio que se da importancia en la actitud antiburguesa cayendo bajo una actitud de snobismo"<sup>373</sup>.

Hoy en día, la imagen del artista sigue estando determinada por el grupo social al que se pertenece, y se manifiesta por un conjunto de características diferenciadoras entre los grupos perfectamente delimitados dentro de la sociedad. Aunque, es verdad, que la imagen de artista actual se ha contaminado de otros presupuestos culturales y sociales y de otros valores, percibidos claramente por la sociedad.

En una sociedad perceptiblemente estratificada pueden observarse diferencias similares entre las diferentes respuestas características de los individuos según los diferentes niveles sociales, culturales, económicos y políticos de la estructura social. Se construye una identidad social y, por ende, cultural, que se llama "status de personalidad", que responde a una configuración determinada por una respuesta condicionada<sup>374</sup>.

373- Almela, R.: "La imagen del artista actual, snobismo y enigma", p. 1, en [www.criticarte.com/page/file/art 2002.ImagenArtistaActual.html](http://www.criticarte.com/page/file/art%2002.ImagenArtistaActual.html)

En 1969 en la galería Sonnabend, Gilbert y George se presentaban ellos mismos como objetos de arte con "Singing Sculptures" con los rostros pintarrajeados. Se movían de pie, encima de una mesa, con reiterativos gestos bajo una melodía monótona.

374- Almela, R.: "La imagen del artista actual, snobismo y enigma", p. 2, en [www.criticarte.com/page/file/art 2002.ImagenArtistaActual.html](http://www.criticarte.com/page/file/art%2002.ImagenArtistaActual.html)

Según Almela: "En el artista destaca la desesperada salvación del ideal de una vida que se despliega libremente fuera de las condiciones sociales, ideal que obtiene su punto culminante en la idea del genio. Tanto aquellos arrimados a la burguesía y los bohemios que viven en la periferia social de acuerdo a su concepto de genialidad no se encuentran solos en este mundo. Son miembros de la gran "comunidad de genios".

Pero este es un mundo en vías de desaparecer y que pertenece al pasado allí donde se conserva.





Fig. 1.254 y 1.254 a) - Gilbert y George:  
"Singing Sculptures". 1969

Actualmente, imagen y reputación se encuentran unidas en la personalidad del artista. El éxito viene determinado por la imagen profesional que se proyecta del artista y que se encuentra, a su vez, vinculada con la preconcepción que se tiene del mismo.

Las imágenes mentales del artista han quedado grabadas en la memoria y van a influir en las preferencias y en las decisiones del ser humano.

La máxima figura de la estética italiana moderna, Benedetto Croce, proponía ver la posición del artista bajo una nueva luz. Y para ello sostenía que lo que importa en la vía del arte es la personalidad estética y no la empírica del artista. Es decir, lo que importa es el creador de obras de arte y no el hombre que vive su existencia cotidiana.

Pero todos los esquemas conceptuales que se han ido produciendo en la configuración de la leyenda del artista están presentes aún en las estructuras sociales y morales de la cultura actual. No se tienen en cuenta los cambios ocurridos en el papel del artista con la nueva situación posmoderna que ha dejado atrás la imagen romántica del artista. La construcción de la imagen del artista sigue obedeciendo a un estereotipo predeterminado por la tradición cultural. Esta sociedad sigue demandando que el artista se adecue a esquemas y clichés preconcebidos de cómo ha de funcionar y comportarse, el trabajo que ha de desarrollar, el modo de vestir y la conducta que ha de seguir<sup>375</sup>.

En el momento actual, asistimos a una paradoja que puede ser sólo aparente: mientras los investigadores de la teoría del arte siguen aferrados al concepto de creatividad como novedad, legado por las vanguardias, y a la experiencia estética del receptor, convertido en artista una vez desaparecido el contenido "arte" de la obra producida, el público mayoritario y la propia memoria de nuestra mirada persisten en la búsqueda de una huella, de un eco, de un producto material del trabajo que sea resultado de la destreza de un *artifex*, hábil en el manejo de las normas que rigen su disciplina, es decir, se busca la *techné*.

Parece como si la pintura, cuando la modernidad agoniza, se resistiera tenazmente a la teoría de la especulación estética que pretende establecer el significado del fenómeno "arte", aun sin objeto material en el que éste encuentre cobijo, y, sin embargo, del fondo de cada cuadro saliera una voz que nos dice: "[...] esto es lo que es y lo que ha sido"<sup>376</sup>.

La historia del oficio del pintor es la historia de una incardinación social. Su confusión con la figura del científico, trasunto en cierto aspecto del antiguo filósofo, y con la del poeta, como libérrimo creador, le ayudó a despojarse cierto día de su atuendo menestral. No estamos seguros, no obstante, de que la supresión total de los rasgos artesanales se haya producido alguna vez, al menos en la identificación que nuestra memoria hace de lo pintado con la pintura<sup>377</sup>.

El artista, en muchas ocasiones, es el encargado, tan sólo, de tener una "idea genial", o de poseer el concepto de la obra que quiere llevar a cabo, y, por supuesto, es el encargado de proyectar el resultado final que

375- Almela, R.: "La imagen del artista actual, snobismo y enigma", p. 2. en [www.criticarte.com/page/file/art 2002.ImagenArtistaActual.html](http://www.criticarte.com/page/file/art%202020ImagenArtistaActual.html)

376- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 18.

377- *Ibidem*, p. 19. Hoy en día cada vez son más frecuentes los casos de artistas que se valen de un "equipo de artesanos" (técnicos) para llevar a la práctica sus obras.





Fig. 1.255.- Louise Bourgeois con Spider IV en 1996

le gustaría alcanzar. Para ello, se sirve de un equipo de profesionales, que se encargan, en estrecha colaboración con el propio artista, de intentar dar forma a los deseos del artista. En estas ocasiones, el artista actuaría realmente como un visionario, puesto que su función es la de "tener una idea", más o menos concreta, del resultado que quiere obtener.

No hace falta en ningún momento que el artista domine el medio elegido para desarrollar su obra; tan sólo ha de ir explicando lo que quiere, comprobando y supervisando lo que sus "artesanos" van realizando, añadiendo las modificaciones oportunas, para que lo que él mismo había preconcebido y diseñado, tome cuerpo en la realidad, aunque sea por medio de otras personas.

Así ha sido en ocasiones desde hace bastante tiempo, no es algo propio de este siglo; ¡cuántas veces se ha atribuido un cuadro a un artista famoso aunque luego haya resultado que el cuadro no lo había pintado el propio artista sino "su escuela"! , puesto que, en muchas ocasiones, el cuadro era pintado por la "escuela" —por el taller- y, posteriormente, firmado por el propio artista.

Lo que sí parece cierto, es que, hoy en día, existen muchos artistas, que en su afán de explorar otros medios expresivos, como el *vídeo*, *la instalación*, *la performance*, *el sonido*, y un largo etcétera, disponen de un equipo de profesionales plenamente especializados en dichos medios. Incluso, en otros proyectos, el artista puede disponer de diferentes equipos, cada uno de ellos especializado en un campo concreto, contratados por el artista, en función de sus necesidades.

El artista, como "empresario" de la idea artística, de la conceptualización estética, el artista elevado a la cúspide de la pirámide de la creación, el artista como jefe superior del "taller", contrata diferentes y variadas redes de trabajo, dispone de diferentes subcontratas. El artista se ve a sí mismo como una araña que teje sus propias redes al servicio de sus gustos creativos y deseos.

En el mundo del libre mercado, en el mundo de economía capitalista, el artista dispone de todos los medios profesionales que desee, dispone de todo tipo de empresas, cada una especializada en una determinada función artística, en las que puede apoyarse; tan sólo es necesario disponer de los medios económicos precisos<sup>378</sup>.

El artista bien aposentado y reconocido como tal, siempre que disponga de antemano de crédito suficiente, puede "explorar" diversos medios artísticos, sin necesidad de estar versado en ellos, sin necesidad de ser especialista en todos y en cada uno de ellos. El artista, de esta manera, puede desarrollar diferentes medios artísticos al servicio de sus apetencias personales y gustos estéticos, bien porque sea una necesidad de su obra en su conjunto, bien porque siga la estela de la moda imperante, bien porque lo requieran las instituciones públicas que definen lo que ha de llevarse a cabo en sus encargos, bien porque lo requieran las galerías de arte, etc., en definitiva, el artista estará siempre a expensas de lo requerido por el mundo del arte<sup>379</sup>.

378- El artista aparece como magnate del arte, como empresario de su propia empresa de arte.

379- Todo es posible con medios, si se tiene previamente la idea creativa y su configuración plástica. La idea-creativa se convierte en el máximo exponente de lo único inherente al propio artista.

En la época del artista multidisciplinar<sup>380</sup>, el artista no puede, o no le parece oportuno dominar todas las facetas de las diversas propuestas plásticas, o, en muchos casos, le es prácticamente imposible conocer a la perfección las posibles disciplinas artísticas y sus propuestas plásticas.

El artista de hoy en día, ante la diversidad y variedad de formas de expresión plástica, no quiere renunciar, en muchas ocasiones, a una determinada manera de expresarse, de manifestarse en la obra; no quiere ser encasillado en un determinado “cajón de sastre”, no quiere renunciar a la posibilidad de expresarse apoyándose en una gran variedad de materiales. Por lo tanto, es humanamente imposible que el propio artista esté especializado en los diversos y múltiples medios de expresión que la sociedad actual pone al alcance de su mano artística; por ello recurre a todo lo que le sea posible, en función de sus posibilidades económicas.

En épocas anteriores, el artista era pintor, o escultor, más adelante pudo ser considerado ya grabador, o ilustrador, luego fotógrafo, pero, hoy en día, la infinidad de medios de expresión plástica permiten al artista mezclar los tradicionales entre sí, y, a la vez, utilizar otros medios tales como el vídeo, el sonido, el diseño por ordenador, los múltiples programas informáticos, además de aprovecharse de los novedosos materiales descubiertos por los avances de la industria, en un intento de “mezcla totalizadora” al servicio del artista.

En muchos casos, la sociedad, exige una especialización del artista; hasta hacía bien poco, era necesario definirse; al acabar la licenciatura en Bellas Artes, se aconsejaba elegir un camino: bien el camino de la pintura o el de la escultura, a lo sumo el camino de la fotografía o el del grabado y el del diseño. Pintor, escultor, fotógrafo, grabador o diseñador eran las profesiones que definían el perfil profesional del artista licenciado de la Facultad de Bellas Artes<sup>381</sup>.

En el panorama actual del mundo del arte, podemos hablar de la existencia de muchos artistas, que son difíciles de clasificar de acuerdo con las definiciones tradicionales; artistas que adoptan el término de “artista multidisciplinar”, en un deseo quizás de no verse constreñidos a un medio artístico en especial, en un deseo de reivindicar “mi arte es mi libertad”, o “puedo hacer todo aquello que quiero”, o quizás, por el contrario, en otros casos, obedece al: “no puedo ser especialista en todo”. En todo caso, se puede afirmar que se trata de un intento de concebir la obra no al mero servicio de un medio artístico específico, sino de enmarcarla en el Arte (con mayúscula) de nuestro tiempo<sup>382</sup>.

Desde nuestro punto de vista nos sentimos bastante cercanos a esta concepción actual de “artista multidisciplinar”, aunque no dejamos de reconocer el peso de la tradición en la clasificación de las diferentes vertientes artísticas, puesto que creemos que, en multitud de conjuntos artísticos, dicha opción puede llegar a enriquecer la propia creatividad del artista<sup>383</sup>.

Desde luego no reivindicamos, en absoluto, el desconocimiento por parte del artista del medio elegido, ni, por supuesto, la superchería artística

380- En el *Renacimiento*, ya se dio el artista multidisciplinar; precisamente era una de sus características. Si bien es cierto que de distinta manera al día de hoy. Pero el concepto, y su expresión, ya existía plenamente.

381- Las propias galerías de arte exigían una especie de definición artístico-profesional, en un intento de clasificar a los artistas, en un intento de etiquetarlos y de ordenarlos en su gran fichero de artistas en busca de galería, de artistas en busca de una exposición, de artistas en busca de reconocimiento social y mediático, de artistas en busca del pan de cada día, de artistas en busca de engrandecer su ego, de artistas en busca de encontrar un pequeño lugar en el panorama del arte actual, de artistas en busca de fama, de artistas con necesidad de calmar sus ansias de grandeza...

382- También es cierto que, hoy en día, en la parcela Universitaria, ya no existen las tradicionales especialidades de: Pintura, Escultura, Grabado, sino que, en su lugar, para los que no se especializan en Diseño, Restauración..., existe la especialidad de Artes Plásticas, en la que el alumno puede elegir diversas asignaturas correspondientes al ámbito de la pintura, de la escultura, del grabado y de la fotografía y de este modo configurar, según sus propios intereses, su forma particular de especialización en Artes Plásticas.

De todo esto se deduce que, en muchos casos, el artista actual, al terminar su Licenciatura en Bellas Artes, está versado tan sólo superficialmente en las características propias de cada medio artístico, pero, quizás, no se encuentre plenamente especializado en todas y en cada una de ellas. La especialización, por consiguiente, vendrá más adelante, siempre y cuando el artista lo desee.

383- Según la obra plástica lo precise, ésta puede funcionar mejor en un medio artístico que en otro; es, en definitiva, decisión del propio artista el escoger un medio u otro, siempre desde el pleno conocimiento de la creación artística y de su plasticidad, por supuesto.

que se encuentra en: “que lo hagan otros y luego yo firmo”. Aunque, claro está, como no puede ser de otra manera, en el mundo del arte, al igual que en cualquier otra faceta del ser humano, todo depende de la rectitud moral del individuo, y, por supuesto, no seremos nosotros quiénes lo juzguemos.

Según nuestra opinión, el conocer las posibilidades artísticas, que pueden ofrecer los diferentes medios plásticos, supone entender la realidad de las tendencias artísticas actuales y, por consiguiente, estar bien conectado con la sociedad en la que vivimos.

Sin duda alguna, con posterioridad, vendrá la decisión personal del artista de querer sumergirse, con el fin de expresarse artísticamente, en un medio u otro, o de conocer más profundamente las características técnicas y plásticas de un determinado medio, para quizás, en un futuro no lejano, sumergirse en otro medio o técnica artística diferente al anterior, pudiendo llegar, incluso, en obras más avanzadas, a combinar diferentes y variados medios plásticos en una misma obra de creación.

Por supuesto que, en el mundo actual —como en el pasado—, existen artistas-plásticos que sólo desean explorar un determinado medio artístico (y, por tanto, expresarse solamente en él) para conocerlo en profundidad con el fin de proyectar la infinitud de posibilidades estéticas que el medio ofrece<sup>384</sup>.

Es obvio que, en el complejo mundo del arte, se debería, tras la proclamada ruptura con la tradición artística, llevada a cabo por las llamadas vanguardias del primer tercio del siglo XX, pensar la naturaleza contemporánea como un todo en el que está incluida la obra humana y, en concreto, la tradición misma de la pintura, incluso la concebida como una abstracción<sup>385</sup>.

No cabe duda de que en la percepción artística, en el momento actual, se presenta como *Arte* casi cualquier práctica no utilitaria que apele a la contemplación y a la reflexión del ser humano. De hecho está, muy extendido, una especie de anhelado sarpullido filosófico en muchas escuelas y facultades de Bellas Artes. Los críticos de arte, por su parte, tienden a exigir fundamentos teóricos en toda obra artística que se precie<sup>386</sup>.

En los momentos actuales se percibe con cierta nitidez que hemos pasado de la concepción de la obra de arte como mera elaboración artesanal, sin que interviniese en ningún momento la “*idea*”, a un mundo conceptual del arte basado en las “*ideas*”; a saber, a un mundo del arte en el que lo que priman son los conceptos, en donde la obra material de arte en sí no tiene casi ningún valor; tan sólo parece que se valoran los conceptos que se transmiten a través de ella. La obra de arte aparece, pues, como una mera transmisora de conceptos.

Podemos decir que nos encontramos, según la tradición recogida en la Historia del Arte, en el extremo completamente opuesto de la delgada línea que separa lo propiamente material del Arte. Actualmente, el arte vende primordialmente *ideas*. Parece, incluso, como si fuera necesario que la obra artística poseyera una fuerte carga conceptual, para no volatilizarse, para no perder su valía como tal.

384- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 26. “Poesía, ciencia y subjetividad aparecen como tres elementos de análisis en la historia del oficio del pintor y como “contaminaciones” de una mítica pureza artesanal cuya profundidad en el tiempo resulta insondable. [...] El pintor mismo transformado en un fantasma que habita el Mundo del Arte. Ese fantasma es ya un pintor-actor, un agente inmolado al efecto psicológico de su propia autobiografía”.

385- *Ibidem*, p. 27.

386- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 99. Los críticos, o teóricos del arte, no suelen ser artistas, por lo que, en principio, sólo se limitan a elaborar comentarios sobre Arte, o comentarios, a su vez, de comentarios, en un desesperado intento de que el lenguaje lo explique todo, de que el Arte sea reducido a corolario.



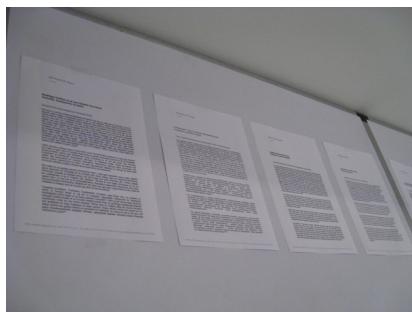


Fig.1.256.-Cartas de otros planetas, Dora Gracia, Medidas variables según la mesa que se utilice, Comunicado de prensa traducido a doce lenguas diferentes minoritarias o con una presencia nula en el mundo del arte contemporáneo, Pieza única, 2005, Arco 2011

387- Da la impresión como si el hombre de hoy en día no pudiese reflexionar por sí solo sobre las cuestiones que le rodean, sobre las experiencias y las realidades que le acompañan en el entorno de la sociedad en la que vive.

388- A veces ocurre que, con asiduidad, al final, tan sólo es el propio artista el que entiende la reflexión que tanto promulga en su obra. La abundancia de conceptos tiende a que, en numerosas ocasiones, no haya quién los entienda, tan sólo para el propio artista parecen tener sentido.

389- Por ello, con frecuencia nos preguntamos: ¿Cómo es posible que debamos ver la obra de arte como el artista quiere que la veamos?, ¿por qué debemos reflexionar sobre el tema determinado que nos presenta el artista?, ¿no sería más libre y más verdadero el que cada uno pueda encauzar o dejar llevar sus pensamientos hacia dónde quiera?

Y sobre todo, ¿por qué nos tenemos que quedar pasmados delante de una obra de arte?, ¿por qué la obra de arte no pasa a cobrar sentido hasta que alguien nos explica la larga retahíla de conceptos que la obra trae consigo?, ¿por qué sólo al contarnos todos los conceptos podemos entonces valorar la obra de arte de otra manera?, ¿por qué necesitamos que alguien nos cuente el origen y proceso de la creación?, ¿por qué sentir que no tenemos ni idea de arte delante de una obra artística sólo porque no estamos en la cabeza del artista?, y ¿por qué tenemos que llegar a sentir delante de una obra que no apreciamos nada el arte porque no lo entendemos?

390- Bien es cierto que, en muchos casos, la contemplación de una obra de arte nos puede evocar estados prístinos de conciencia, pero creemos que debe ser el propio espectador el que los evoque en silencio y consigo mismo a partir de la propia obra.

El artista, en multitud de ocasiones, ya sólo se limita a pensar, a conceptualizar la idea creativa –sea la que fuere-, como si el resto de los mortales que le rodean, o lo que es lo mismo, como si “el gran público” no tuviese capacidad para dicha función, y, por lo tanto, necesitase de la explicación conceptual del artista. Por ello, podemos decir que la labor del artista ha pasado a ser en estos casos la de “un presentador de momentos o de experiencias” que nos conducen y obligan a pensar, a repensar la obra de arte<sup>387</sup>.

Es obvio que el artista, en muchos casos, ha aceptado, e, incluso, reivindicado su función como ente de razón que reflexiona sobre todo lo que el resto de la sociedad no está acostumbrado a meditar, ahorrándole, de esta manera, al público la necesidad de un esfuerzo personal de deliberación y de reflexión. El artista, se mueve en el mundo de los conceptos –de las ideas- como si su principal misión fuese reivindicar la autorreflexión, o la reflexión compartida con los demás individuos de la sociedad<sup>388</sup>.

Cuando el artista se convierte en un defensor a ultranza de los conceptos que alumbran y explican el *arte*, parece olvidar que, quizás las ideas y conceptos defendidos y promulgados en su obra artística, no tienen por qué tener una única y exclusiva manera de entenderse, de interpretarse y, por ende, de expresar la idea estética que ha sido plasmada en la obra.

En lugar de apelar al carácter universal, atemporal y libre de los pensamientos de cada ser humano, este “*arte de los conceptos*”, parece apelar a una única y forzada forma de entender los conceptos –las ideas artísticas y su plasmación estética-, pudiendo llegar a presentar un fuerte carácter unidireccional y dogmático<sup>389</sup>.

Ante todo lo anteriormente expuesto, cabe preguntarse: ¿por qué hay que recurrir al lenguaje de las palabras huecas, a un metalenguaje carente de autenticidad, para poder definir y sentir alguna emoción estética delante de una obra de arte? Si, según interpretamos, la obra artística debe hablar por sí sola, la emoción estética, por consiguiente, ha de producirse tan sólo por la mera contemplación de la obra artística.

La obra artística debería, a nuestro entender, poseer la suficiente fuerza creativa y plástica en sí misma como para que podamos sentir algo bello ante ella, y que, a su vez, nos produzca su contemplación cierto gozo; o bien dejar de sentirlo, sin que nadie nos tenga que explicar nada al respecto, y menos aun de un modo retórico y desangelado.

La obra de arte no tiene por qué tener ningún complemento añadido (en cuanto a la explicación de conceptos), no tiene por qué ser explicada desde fuera, ya que puede lograr ser lo suficientemente potente en sí misma sin necesidad de recurrir al mundo de los conceptos. La obra de arte ha de contemplarse en sí misma con el mundo que evoque, con la ensoñación que nos proyecte<sup>390</sup>.

Es cierto que también acontece que, hoy en día, debido a las complejas características de la sociedad en la que vivimos, el ser humano, en ocasiones, no se detiene a pensar en conceptos relacionados con el campo de

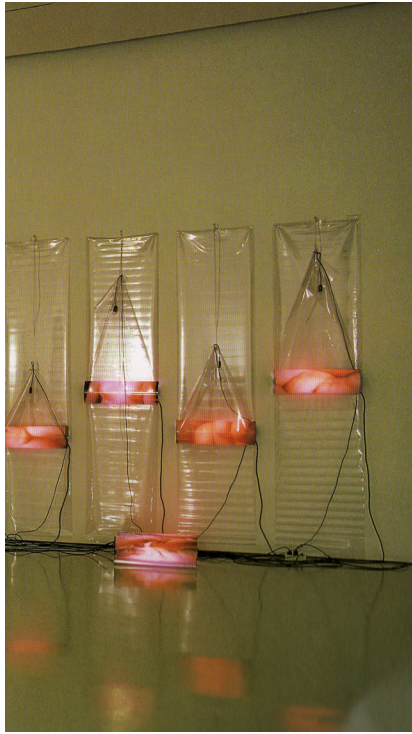


Fig. 1.257 a) -En el umbral del sueño, Paloma Navarés, Instalación fotográfica, 1993



Fig. 1.257.- Almacén de silencios, Paloma Navarés, Instalación fotográfica, vista de la sala 2, 1994-95



Fig. 1.257 b).-Tránsito, Paloma Navarés, video instalación, 2000-2001

la esencia del ser, con el de la esencia de la sociedad, con el de la esencia de las relaciones humanas, con el campo, en definitiva, de la esencia de la vida misma. No se detiene a pensar en la abstracción en sí misma<sup>391</sup>.

Si uno mismo, en la soledad de su periplo vital, no dedica el tiempo necesario para reflexionar sobre alguna de estas "esencias" por estar inmerso en el ritmo trepidante de vida que llevamos, o simplemente no quiere dedicárselo, la obra de arte puede ser una especie de punta de lanza, que acompañando a la emoción estética (es decir, que la obra nos guste o no por sí misma), nos haga pensar, por unos instantes, en alguna de las cuestiones que hemos planteado, y en las que no solemos pensar.

Por lo tanto, no nos parece del todo acertado que los artistas de hoy en día intenten llamar la atención del espectador sobre determinados aspec-

391- La obra de arte puede ser un excelente medio para que el que la contemple dedique unos minutos de su vida a la reflexión sobre alguno de estos conceptos. El artista de hoy en día, con su obra, parece promulgar la reflexión.

tos de la “esencia” del aturrido ser humano de nuestros tiempos; el aludir a conceptos e ideas plásticas y estéticas es plenamente válido, siempre y cuando por ello no se descuiden las características primordiales que, a nuestro entender, tiene que poseer una obra de arte.

Simplemente conceptos e ideas, por conceptos e ideas, no nos parece que sea la mejor vía para valorar, explorar e indagar la obra de arte, pues entonces, estamos dejando de valorar la obra de arte en sí misma. La belleza plástica y su proyección estética radican en la obra en sí.

La obra de arte que apele a la explicitación de determinados conceptos e ideas puede ser perfectamente válida; siempre y cuando no necesitemos que nos expliquen los conceptos e ideas a los que alude la obra artística y, por consiguiente, podamos experimentarlos por nosotros mismos.

La emoción estética es algo sumamente personal e intransferible, al igual que el “gozo” que produce la contemplación de lo sublime si en ello visualizamos la belleza de lo estético. El individuo ha de disponerse a realizar el recorrido a través de ella por sí mismo; si necesitamos a alguien más a nuestro alrededor, entonces, ya no estamos sintiendo dicha emoción con nuestros propios ojos. La primera emoción estética nos ha de venir proyectada por nuestras propias impresiones ante la contemplación de la obra de arte<sup>392</sup>.

Este apelar al lenguaje del pensamiento puede considerarse la esencia *per se*, la vivencia si se quiere del *arte*. Pero el arte tan sólo apela al lenguaje del pensamiento –como es obvio razonar entre los seres humanos-, no es el lenguaje del pensamiento en sí mismo. El “conocimiento” del arte es un “saber” acumulado, por supuesto, no exento de emociones en su expresión<sup>393</sup>.

“La consideración final sobre el arte se asienta sobre la tesis de que existe una verdad objetiva que es objeto de difusión de los *mass media*. Así, la verdad “objetiva” sobre el objeto artístico X es enunciada –y anunciada- por los medios de comunicación a través de su crítico especializado con la misma enunciación con la que se disecciona un accidente de tráfico, la elección del Papa o los planes de un político en campaña electoral <sup>394</sup>”.

La estética se corresponde con el gusto del mismo modo que el arte con el juicio, probablemente porque lo artístico remite siempre a una obra de producción humana.

La falacia contemporánea consiste en que, mediante la hipóstasis de lo artístico por lo estético, se sacralizan objetos, actos, cosas como enigmáticas, originalidades con respecto a las cuales el artista duchampiano actúa como señalador<sup>395</sup>.

“[...] Así ha venido sucediendo hasta el presente: si el pintor que la ha pintado puede apelar a alguna objetividad distinta del débil hilo del oficio que se transparenta en la obra como alusión a su pertenencia a la tradición; si el público puede apelar a esa tradición como instancia reveladora del significado –ése es el “sistema” del arte antiguo- o si la apariencia tradicional de la pintura de los confines del siglo pasado es sólo un lejano

392- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 103. “El Arte es vivencia no sólo porque se presenta como un abanico de percepciones, como objeto del placer de los sentidos, como portador de belleza en teoría, sin preguntarnos primero qué es belleza, sino también o, sobre todo, por apelar a un determinado lenguaje. ¿Qué se efectúa en la apelación? Diríamos que el pensamiento. El Arte apela al lenguaje del pensamiento, a la última frontera del lenguaje del pensamiento último

393- *Ibidem*, p. 102. “El Arte como tal no se deja domeñar. Se resiste a ser codificado -a pesar del tratamiento que recibe de los *mass media*-, a ser interpretado en una sola dirección y, entre otros aspectos, a ser convertido en verdad científica, en “dominio público”. Podrá, por supuesto, dominarse –conocerse y explicarse- su aspecto más superficial y formal, su ubicación histórica, la noticia biográfica, más la esencia del arte no podrá ser represada; lo que nos aturde, perturba, sorprende, intriga o subyuga del Arte no puede ser recluido, aprisionado, encadenado, sino sólo indefinidamente emulado en el texto poético.

394- *Ibidem*, p. 101.

395- En resumidas cuentas, creemos que de uno u otro modo, la aparición objetiva y neutral de una “cosa” en una sala de un determinado museo procede de la suprema decisión subjetiva de un “ministro” de la religión estética.



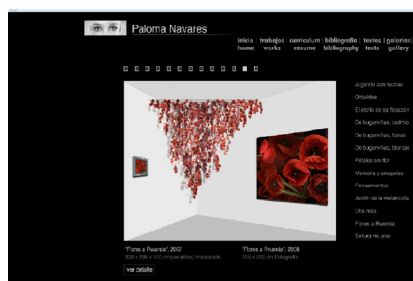


Fig.1.258.- Página web de la artista Paloma Navarés

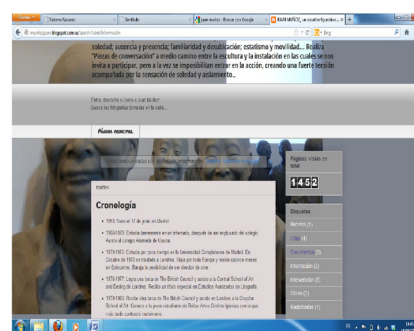


Fig.1.259.- Blog del artista Juan Muñoz

eco, un supuesto vestigio, una superficial nostalgia de algo que un pintor de "buena mano" nos despierta a través de una obra que "parece pintura, eso y más es la percepción sensorial que despierta en nosotros la obra pictórica"<sup>396</sup>.

Probablemente no cabe hablar sin reduccionismos de "*el lugar del artista en la sociedad contemporánea*", sino de los otros muchos lugares reales que ocupan los artistas; al menos hemos de hablar de dos, del lugar del artista en el arte y su lugar en la vida. Ni tampoco hemos de hablar de "el artista", porque hay muchas variedades posibles de artistas. Ni, por supuesto, de la "sociedad" y su expresión cultural, sino de diferentes "sociedades"; incluso dentro de la misma sociedad, ahora está muy en boga hablar de sociedades multiculturales y de sociedades mestizas, ya que se ha dado el concepto de la globalización en el proceso cultural"<sup>397</sup>.

El artista actual conlleva en su perfil el rasgo de multiculturalidad; es artista mestizo -por su mestizaje cultural- y es, por concepto de posibilidades artísticas, artista multidisciplinar; es, por definición, "multi-artista".

El artista vuelve a entroncar con el concepto de sacerdote, de chamán; el artista se multiplica por doquier, tiene la posibilidad de prestar atención en distintos ámbitos de la sociedad multicultural y multirracial en la que vivimos. El artista vive inmerso y participa en su proyección cultural, y es conocedor de la misma, por pertenecer a su mundo y a su época, por lo que puede actuar en todos y en cada uno de los estratos de la sociedad.

Su obra se convierte en un legado universal, que, gracias a las redes tan amplias de las que dispone nuestra sociedad, puede viajar en el tiempo y en el espacio. La obra de arte, como la semilla, puede viajar tan lejos como el viento lo permita.

La repercusión que puede alcanzar toda obra de arte se escapa a la propia predicción del artista, bien es cierto que hay medios con los que el artista cuenta de antemano, que pueden facilitar la introducción y el conocimiento de la obra de arte en ciertos ámbitos de la sociedad, pero, a partir de este punto, el camino lo recorre en solitario la obra en sí, por su propia significación y evocación.

Unas veces es valorada positivamente y, por consiguiente, recomendada, otras es desaconsejada por todos y por cada uno de los miembros de la sociedad que tienen voz en ello al no encontrar en ella "valores" recomendables. Estos actúan a modo de juglares, transmitiendo oralmente y por escrito, unas veces la magia, otras la no-magia de la obra artística con la finalidad de que la obra del artista cobre sentido o que, por el contrario, caiga en el sinsentido. En todo caso, también se suele hablar del carisma del artista<sup>398</sup>.

El círculo de la creación artística debe cerrarse, debe completarse. La obra artística, una vez creada, pasa a la creación -recreación- in-

396- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 29.

397- *Ibidem*, p. 33.

398- Bien es cierto que el artista, lejos de ejecutar "obra" por una mera cuestión de realización, de autoafirmación personal, e incluso en este caso, necesita de un público que la valore o la denigre -en definitiva, que la conozca- para que el acto completo de la creación de la obra tenga sentido en su totalidad.

dividual de cada espectador. El círculo se cierra a la vez que se abre; se cierra cada vez que un individuo se convierte en espectador de la obra; se abre cuando, por determinadas razones, el individuo-espectador comenta aspectos y sensaciones de la obra con otros individuos, que, a su vez, pueden experimentar, o no, el mismo tránsito.

El artista es, en general, un ser humano cuya "creatividad" se traduce en una producción de objetos, de obras de arte, cuya finalidad esencial viene determinada para que el público-espectador ejerza sobre ellos la *vita contemplativa*.

Aun cuando el "artista" produzca obra con tan sólo un interés estético personal, no divulgativo, es decir, sin la intención de exponer su obra, siempre que algo se "crea", el creador-artista siente la necesidad imperiosa de enseñar, de mostrar su obra, aunque sea tan sólo a nivel individual (a la familia, a los amigos, a los compañeros...). Somos de la opinión de que el ser humano, que algo "crea" desde la perspectiva artística, tiende a enseñárselo a alguien de su entorno en algún momento de su vida<sup>399</sup>.

La valoración de nosotros mismos, como artistas, o la valoración que se hace de la obra de arte contemporánea y, por tanto, del artista, carece de la distancia histórica necesaria para que esta pueda ser considerada con cierta objetividad. Es el transcurrir del tiempo el que devuelve cierta objetividad a nuestra mirada crítica y artística, porque el presente sólo se deja entender bien cuando ha pasado<sup>400</sup>.

Se puede decir que la "identidad" —aquello que lo define— del artista contemporáneo y el lugar que ocupa en la sociedad —su valoración social y cultural— es el resultado de una operación de adición y sustracción.

Es el resultado de sumar —configurar— las "identidades" con las que se ha definido tradicionalmente al artista, los lugares en los que se ha situado históricamente su actividad y la función social que su oficio ha recibido a lo largo de la historia de la cultura, para restarle, a continuación, a esta suma algunos rasgos que la "identidad" del artista ha poseído en otros tiempos —por cierto, no tan lejanos— y que en los tiempos actuales, según nuestra opinión, ya no los posee, o, al menos, el artista no se los exige a sí mismo como una condición necesaria para la identidad de artista; a dicho resultado, habría que sumar, por último, un rasgo nuevo, en parte peculiar y exclusivo del artista contemporáneo, que es "*una identidad sacerdotal*", ya que podemos encontrar evidentes rasgos comunes con el presbítero occidental, el hechicero tribal, el chamán, o con las figuras sacerdotales de las religiones de Oriente<sup>401</sup>.

"[...] No ha habido una sola definición histórica de la individualidad del artista y de la esencia del arte —la contemporánea incluida— que no haya contenido elementos teológicos. [...] Por otra parte, la igualación de las experiencias estéticas con la mística es evidente:

399- La creación plástica supone siempre un reto, un deleite, una sensación de plenitud. Por ello, aunque dicha vocación sea un hobby, siempre supondrá un reto personal que llevará consigo la idea de mostrarlo a los demás, con el fin de hacerlos partícipes de sus hallazgos.

400- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 34. Nos pasa aquello a lo que se refería Mijail Bajtín cuando escribió que "los griegos clásicos desconocían lo más importante acerca de sí mismos, a saber: que ellos eran los griegos clásicos".

401-VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 36. En el sistema sociocultural occidental de fin de siglo e inicio del siglo actual, la "identidad" de la figura del artista se mueve entre dos polos, el de lo artístico y el de lo teológico.



Fig.1.260.- Paloma Navarés en Arco 2009



Fig.1.261.- Juan Muñoz, en 2001, en la Tate Modern londinense

vamos a los museos y, sobre todo, a las exposiciones de arte contemporáneo, a contemplar o a rodearnos de lo incomprensible, a “no entender entendiendo”. [...] Lo característico de la identidad del artista contemporáneo es que esta se constituye cuando el artista “hace” no sólo de sus productos, sino de sí mismo -o, al menos, de parte de su yo y de parte de su vida- un *ready made*”<sup>402</sup>.

El artista ha sido, a lo largo de la historia del hombre, una especie de Proteo con sucesivas y peculiares identidades -el artesano, el técnico, o la mezcla de ambos con la naciente ciencia en el *Renacimiento*, o el genio creador del *Romanticismo*, por ejemplo-, y cada una de las constelaciones de ideas e ideales de dichas épocas ha determinado el lugar del artista en la sociedad y, en consecuencia, su función social. Pero, sobre todo, también ha determinado su falta de puesto programado en la sociedad y, por ende, una función social reconocible por ser unívoca<sup>403</sup>.

En el contexto social y cultural actual, la identidad del artista tiene más en común con la del artista como artesano –oficio, profesión- que se prefiguró en épocas griega, medieval y renacentista que con las identidades características del artista que le son más próximas en la historia, a saber, las del artista romántico y el artista de la vanguardia histórica. En nuestra sociedad, apenas se distingue de los demás seres humanos, aspecto que no ocurría cuando se conformaron las identidades modernas del artista.

El artista actual forma parte del entramado social en todo. Es uno más, eso sí, con una “profesión” idealizada y, a veces, sacralizada por el resto de la sociedad. En principio, no hay rasgo externo físico ni social que lo configure como tal. El artista contemporáneo ha aceptado la estructura social y cultural en la que vive y en ella se desenvuelve como el resto de la sociedad<sup>404</sup>.

402- *Ibidem*, p. 37. Según Duchamp, que, como de todos es conocido, ha tenido una enorme influencia en la llamada modernidad artística y en las Vanguardias, en la postmodernidad artística, transvanguardia, tardomodernidad, o postvanguardia.

403- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 42. [...] La evolución histórica de la identidad artística, que ocupa más de veinte siglos, ha estado siempre en dependencia de cómo se entendiera en cada caso lo que a lo largo de la historia se llamó *techné* o *poiesis*, después *ars*, después *Beux Arts*, y después “arte”; [...] En dichas denominaciones cabe encontrar huellas del rasgo que, a pesar de las diferencias, se ha mantenido inalterado en la definición del artista y de su actividad: se trata de lo que hemos llamado “elemento teológico-artístico”.

404- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, pp. 43 y 44. “[...] Lo estafalario es también común a muchos otros grupos sociales: ha dejado de ser privativo del artista. [...] La imagen del artista ha sido “socializada”.



Los estudios cada vez más frecuentes y numerosos sobre “la creatividad”, sin duda alguna, han influido sobremanera en relación a la consideración de esta socialización y democratización de la figura del artista.

La creatividad como una característica inherente al ser humano, como una facultad más del hombre, parece haber convertido en realidad el *dictum* de Joseph Beuys: “cada hombre un artista”. Las investigaciones sobre la creatividad artística intentan demostrar que todos y cada uno de los individuos de la sociedad —el hombre por el hecho de ser un ser racional— pueden desarrollar su propia e intransferible facultad creativa<sup>405</sup>.

La postmodernidad, como tal movimiento artístico, podría describirse como una “artistificación” y una “estetización” de la noción del ser humano. Tomemos como contraste al artista romántico o al artista de la vanguardia clásica: resulta evidente que, entonces, el artista se revestía de un determinado “don” y tenía conciencia de poseer una personalidad propia y peculiar, que se correspondía con la de un creador —con la de un dios o un semidiós, o al menos, con la de un profeta o un héroe—<sup>406</sup>.

El dios o el profeta no vive en sociedad del mismo modo que vive en ella el hombre normal, el hombre de a pie, el llamado “pueblo llano”; su personalidad tiende a ser extrasocial, en el sentido de vivir un poco al margen de las normas sociales, al margen de la inmensa mayoría: dioses, demonios, semidioses, iluminados, héroes y profetas de novedades radicales no pertenecen a la vida corriente<sup>407</sup>.

“El artista se encuentra hoy en día ante un dilema: si quiere conservar el áurea que lo distancia del resto de los mortales, debe prescindir de todas las comodidades que ofrece nuestra sociedad; parece, que el artista, después de constatar lo que ocurrió en las vanguardias clásicas, no quiere correr ningún riesgo. El artista estaba y no estaba en la sociedad. A eso alude probablemente la expresión lingüística de “bohemia”<sup>408</sup>.

“La consideración del artista como bohemio, antiburgués, maldito de la sociedad, salvaje, fascinado por el mal; como un ser al que la moral social del resto de los mortales no le afecta, como aquel que ha experimentado todas las rupturas con lo social: la violencia, lo satánico, el láudano, el alcohol, la automarginación, la elección de alternativas vitales no burguesas, la ruptura pública con los códigos sociales vigentes, la conversión de inclinaciones sexuales en identidades, el exilio, el desarreglo de los sentidos, el exotismo, el viaje o, por fin, el viaje sin vuelta, o sea, el suicidio: en definitiva, la experiencia de la vida como la de una orgía vivida esencialmente sin mañana, constituyen algunos de los tópicos de la Leyenda del artista que hemos conservado hasta nuestros días”<sup>409</sup>.

405- Hay numerosos estudios y tendencias de pensamiento que parten de esta premisa y que promueven el hecho de que el ser humano desarrolle sus facultades creativas. Buen ejemplo de ello es libro de Betty Edwards: *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*.

406- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 45. “Shaftesbury hablaba del artista como “un segundo Prometeo después de Júpiter” [...] La confortable, funcional y rutinaria existencia en la vida social, laboral, cotidiana, se presta poco al estilo de vida de dichas tipologías”.

407- *Ibidem*, p. 45.

408- VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 46 y 47. “[...] En cambio, salvo excepciones, hoy resulta difícil escapar a la idea de que las condiciones que ha impuesto el Estado del bienestar occidental y la intervención de los poderes públicos [...] han producido toda una galería de personajes paradójicos, contradictorios, que reciben el beneficio de estar laureados por una serie de actitudes míticas en el pasado reciente, pero sin la incómoda contraprestación de tener que llevarlas hasta el extremo, como hicieron un Rimbaud, un Baudelaire, un Van Gogh, por ejemplo.

409- *Ibidem*, p. 46.



Fig. 2.1.- Mitos y leyendas; Un paseo por Postdam

## 2. MITOS Y LEYENDAS

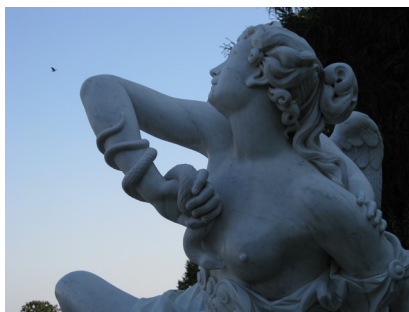


Fig. 2.2 y 2.3.- Mitos y leyendas; Un paseo por Postdam

Se suele afirmar que los mitos y sus leyendas han sido siempre necesarios para el imaginario colectivo. Han constituido un anclaje necesario para la liberación del ser humano; un canto a sus sueños, un anhelo de búsqueda de la felicidad. Los mitos se han convertido en “Arquetipos de la imaginación” a lo largo de la historia de la humanidad: nos han proporcionado héroes de la abnegación y de la culpa (Prometeo), héroes de la productividad represiva y de los límites, carácter liberador o iluminador (Apolo). Narciso es arquetipo de la belleza, de toda la dimensión estética.

Para los antiguos el mito tenía un significado objetivo, dinámico y estaba vinculado directamente con la realidad, aunque nosotros lo identifiquemos con lo irreal, con lo increíble. Es cierto que en su origen el mito servía para explicar verosímilmente los fenómenos naturales y cósmicos: el ciclo de las estaciones, el día la noche, la vida, la muerte, los acontecimientos...

A través de los relatos mitológicos se expresan la filosofía y los conceptos propios de una civilización, un pueblo, una época, traducidos en imágenes, figuras, situaciones, narraciones, aventuras, lugares... además, estos personajes nacidos de la imaginación de los mitógrafos antiguos manifiestan las exigencias profundas del alma humana, los sentimientos, las aspiraciones, los sueños de nuestros antecesores. Los relatos mitológicos describen conductas que no han variado con el tiempo y suelen darse por los mismos motivos: el amor, la amistad, el odio, la venganza, la ambición, los celos...

No cabe duda de que las heroínas y los héroes míticos han dejado huella en la imaginación del ser humano y por eso “[...] han sido inspiradores de doctrinas religiosas, leyendas, costumbres, supersticiones, cuentos infantiles, poesías. También inspiraron la tragedia clásica e infinidad de obras de arte”<sup>1</sup>.

Naturalmente, a partir de las creencias es posible encontrar en el culto a los antepasados el origen de los mitos, así como en la vida comunitaria es necesario situar el origen de los mitos en la divinización de los héroes. Según Martínez-Falero (2011:14), “[...] no hay grandes diferencias entre el mito y el cuento lo que emanciparía el mito de cualquier vinculación con el terreno religioso”<sup>2</sup>.

1- Nadia Julien: *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Ediciones Robinbook, p. 7.

2- Martínez-Falero apunta (2011:14) que para el psicólogo Carl Gustav Jung “[...] El concepto de mito estaría unido al de *inconsciente colectivo*, formando parte del aparato simbólico de una comunidad, desde el momento que respondería a un aparato psicológico compartido, a una estructura mental y una visión el mundo común”.



## 2.1. NARCISO

3- Según la mitología, Narciso es hijo del río Cefiso y de la ninfa Leiríope. Dotado de una gran belleza, era insensible a los sentimientos amorosos, pero se enamoró de sí mismo al contemplar su imagen reflejada en una fuente, sin reconocerse. Ante la imposibilidad de alcanzar el objeto de su amor, se dejó morir deleitándose en su imagen. Fue convertido en la flor de su nombre. La leyenda nos cuenta que Narciso "[...] ignoraba el amor de las muchachas atraídas por su singular belleza. Artemis, durante una cacería, dirigió los pasos de Narciso hacia una fuente, donde quiso refrescarse. Al contemplar el reflejo de su semblante en las aguas claras se enamoró de la imagen, pero por más que intentaba besarla esta le rehuía siempre. Desesperado por no poder atrapar a su otro yo, se quitó la vida con un puñal mientras la pobre Eco repetía sus últimas palabras. En el lugar donde su sangre empapó el suelo nació la flor que lleva su nombre..." (Nadia Julien: *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Ediciones Robinbook, p. 281). Ha inspirado a muchos pintores, entre ellos a Caravaggio, y ha quedado como paradigma del egocentrismo y de la vanidad. En psicología se conoce con el nombre de *narcisismo* al amor o admiración desmesurados de una persona hacia sí mismo.

Orfeo, según la mitología, es hijo de la musa Calíope. Fue célebre por su gran talento para las artes musicales. Se le atribuye la invención de la lira y de los ritos mágicos y adivinatorios. Orfeo no pudo resistir la tentación de mirar a su esposa y la perdió para siempre. Había conseguido de Plutón, en su bajada a los infiernos, que le devolviera a su esposa, aunque le impuso la condición de que marchara delante de ella sin mirarla mientras no hubiesen regresado a los dominios del Sol. Pero él, tan pronto como divisó la primera claridad, se volvió para asegurarse de si le seguía, y así la perdió para siempre. La fidelidad a la memoria de Eurídice le hizo rechazar a todas las mujeres de Tracia, quienes, en venganza, le dieron muerte haciéndole pedazos. Orfeo se dedicó a la enseñanza de sus misterios y del culto de Apolo, en detrimento de la religión de Dioniso, que estaba invadiendo Grecia y cuyos sacrificios humanos y desórdenes de las ménades censuraba. Por eso el ofendido Dioniso lo entregó a las ménades que decapitaron a Orfeo, lo descuartizaron y arrojaron al Hebro la cabeza, que seguía llamando a Eurídice con acentos lúgubres y plañideros.

4- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 104. "Según Marcuse, la percepción estética está ligada al principio de placer. Un placer derivado de la forma pura de un objeto, independientemente de su materia y de sus propósitos. [...] Tal representación sería el trabajo o juego de la imaginación".

5- H. Marcuse: *Eros y civilización*, p. 183.

6- En Calderón "la fábula de Eco y Narciso se ha convertido en un simple entretenimiento: En la parte final Eco recupera el habla y Narciso reconoce su rostro en las aguas, confundido hasta entonces con el de una ninfa. [...] Eco se transforma en aire, muerta por y de amor; Narciso se convierte en la flor a la que da nombre" (Luis Martínez-Falero: *Narciso en España. De los orígenes a la desmitificación del mito*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2011, pp. 115-117.

7- *Ibidem*, p. 118.



Fig. 2.4.-Eco y Narciso, John William Waterhouse, 1903

Orfeo y Narciso<sup>3</sup>, como arquetipos de la realización del hombre y la naturaleza mediante la liberación de las fuerzas libidinales, estarían en relación tanto con una voluntad de reconciliación (unión) erótica del hombre y de la naturaleza, como con las posibilidades de esta a través de la actitud estética: "[...] donde el orden es belleza y el trabajo, juego"<sup>4</sup>.

La propia contemplación de Narciso repele cualquier otra actividad que no sea la entrega erótica total a la belleza, que, a su vez, une de forma indisoluble la propia existencia de Narciso con la naturaleza. De la misma manera, la filosofía que trata de la estética concibe un orden no represivo de tal forma que la naturaleza como parte del hombre (y en él) y fuera del hombre llega a tener sus propias leyes, "las leyes del despliegue y la belleza"<sup>5</sup>.

En España, el mito de Narciso adquiere categoría literaria en el Barroco de la mano de Calderón de la Barca en *Eco y Narciso* (1661). En esta obra el ambiente mítico ha sido trasladado al de una comedia pastoril, en la que Eco y Liríope (madre de Narciso) son pastoras, aunque Narciso es fruto de la violación de Liríope por el río Céfiro (Céfiso). Narciso es caracterizado por Calderón de "solitario". No hay mitologización sino ambiente maravilloso en donde el elemento mágico ha sido reducido a lo anecdótico y sin estar dotado de una posible lectura religiosa<sup>6</sup>. En donde sí se encuentra una lectura religiosa del mito de Narciso es en Sor Juana Inés de la Cruz en el Barroco tardío. "[...] En *El divino impaciente* (1689) se plantea un auto sacramental donde se modifican los mitemas originales de la fábula de Narciso y se alcanza la identificación entre este arquetipo mítico y Cristo<sup>7</sup>.



Fig. 2.5.- Narciso, Benvenuto Cellini, Florencia Museo Nazionale del Bargello, 1548,



Fig. 2.6.- Narciso, Gustave Moreau, Colección particular, hacia 1890.



Fig. 2.6 b) - Orfeo, Gustave Moreau, 1865



Fig. 2.7.- Narciso III, Esperanza D'Ors.

8- *Ibidem*, p.180. "[...] Las imágenes órficas y narcisistas evocan y simbolizan la rebelión contra el paso del tiempo, el esfuerzo por detener su fluir".

9- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p.105. De aquí podemos deducir la especial significación del mito de Narciso para simbolizar un orden no represivo, en el que el mundo subjetivo y el objetivo, el hombre y la naturaleza, están en armonía, cuestionando las polarizaciones frecuentes sujeto/objeto en el pensamiento occidental.

La leyenda de Narciso<sup>8</sup> sugiere la superación del tiempo a través de la ensoñación (la muerte como un posible sueño, como un tránsito). Schiller ya había señalado la interacción entre arte y juego en su aspiración a poner entre paréntesis la temporalidad del ser humano a través de una reconciliación entre el ser y el llegar a ser; reconciliación, que podemos entender, entre la identidad y el cambio posible a través del desarrollo de las potencialidades creativas del ser humano<sup>9</sup>.



## 2.2. PROMETEO

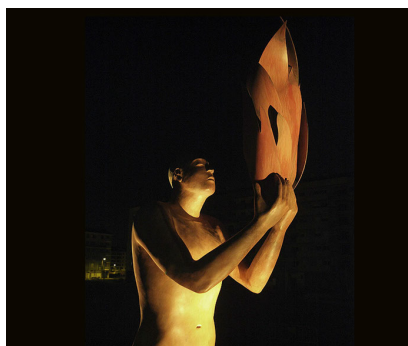


Fig. 2.9.- Prometeo, Esperanza D'Ors



Fig. 2.8.- Prometeo, José Ribera (c. 1630).

10- Hijo del titán Jápeto y de Clímene. Se le designa como el bienhechor de la humanidad, a la que entregó el fuego que había robado a los dioses y transmitió muchas técnicas divinas, entre ellas la metalurgia. En algunas interpretaciones aparece como el creador de los hombres, a los que modeló en arcilla. Zeus encadena a Prometeo en el Cáucaso, donde un águila le devoraba el hígado, que se renovaba sin cesar. Logró la clemencia de Zeus, por la advertencia de que no se casara con Tetis, ya que engendraría un hijo que destronaría a su padre. Prometeo llegó a ser favorito de Atenea, quien le enseñó muchas artes útiles: la arquitectura, la astronomía, el cálculo, la medicina, la navegación, la metalurgia. Con agua y arcilla (o con las lágrimas derramadas cuando lloró la muerte de sus hermanos) modeló en barro el primer hombre, y Atenea le insufló vida. Prometeo fue llamado a arbitrar un conflicto sobre el reparto de un toro ofrecido por los hombres en sacrificio. El hábil Prometeo despiezó el animal e hizo una parte con las carnes, la médula y las vísceras, todo ello envuelto en la piel, y otra con los huesos envueltos en grasa; luego propuso a Zeus que eligiera su parte y dejara la otra a los hombres. Engañado por la blancura de la grasa, el soberano de los dioses eligió el montón de huesos y sebo. Cuando se dio cuenta de la burla, decidió privar a la humanidad del fuego y exclamó: "Que se queden con la carne, ¡y que se la coman cruda!" Prometeo, con la complicidad de Atenea, entró secretamente en el Olimpo, encendió una antorcha con el fuego del carro solar, separó de ella una brasa, que ocultó en un tallo de hinojo silvestre, y así, bajó a los hombres el fuego divino. La leyenda de Prometeo ha inspirado a numerosos artistas y escritores, ya que ilustra uno de los mitos más antiguos y común a todas las mitologías, el del robo del fuego por un semidiós o un héroe.

11- José Vicente Selma de la Hoz: *Ibidem*, pp. 106-107. Aparecen emparentados con cierta intensidad dionisiaca y, a su vez, con inquietantes capacidades de visión o creación.

12- H. Marcuse: *Eros y civilización*, p. 140.

13- José Vicente Selma de la Hoz: *ibidem*, p. 108. En todo caso, en el mundo teórico del arte actual, la intersección entre arte y narcisismo sigue estando presente en la bibliografía psicoanalítica.

Ahora bien, en los mitos de Orfeo y Narciso no es sólo hombre y naturaleza quienes se reconcilian, sino también Eros y Tanatos: ya que en ellos acontece la redención del tiempo, la redención del placer y la absorción de la muerte. El silencio, el sueño, la noche, el paraíso, el principio de Nirvana concebido no como muerte, sino como vida, el renacimiento constituyen las pautas principales de su puesta en escena.

Orfeo y Narciso no han llegado a ser calificados como héroes culturales en el mundo del Occidente moderno, en contraposición a figuras como Prometeo<sup>10</sup>, Apolo o Ulises, que sí lo son en toda su plenitud cultural, porque su imagen remite a un ambiguo principio de placer, ligado a la muerte, al sueño y al renacimiento: su imagen es la del gozo, el ensimismamiento ensoñador, la ebriedad creativa teñida con frecuencia de melancolía o duelo<sup>11</sup>.

H. Marcuse opina que "la imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad; de la felicidad con la razón. [...] Aunque esta armonía haya sido convertida en una utopía por el principio de realidad establecido. La fantasía -insiste Marcuse- puede y debe llegar a ser real, ya que detrás de la ilusión está el conocimiento. [...] Esto sucede en el arte"<sup>12</sup>.

En cambio, Adorno, desde los primeros pasajes de su Teoría Estética, ya habla del arte como si fuera una doble manifestación: de la negación de la falta de libertad y de la forzosa acomodación a las reglas del juego. Si el fenómeno narcisista puede ser leído de forma tan relevante con respecto a la dinámica de la imaginación y de los fenómenos de la creatividad, es extraño encontrar cómo tan sólo algunos psicoanalistas del arte edifican sobre dicha concepción sus estéticas de raíz psicoanalítica<sup>13</sup>.



¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como concentración de todo el psiquismo del autor?

Realmente es difícil en ocasiones discernir sobre la relación establecida entre lenguaje y mito. La simbología que ofrece el lenguaje, por ejemplo, en el mito de Narciso nos descubre en Narciso no sólo una imagen polivalente y seductora sino también, como sugiere Steiner: "la larga historia de la demarcación de la primera persona, [...] el paso de la declaración al monólogo interior. Un yo, que en la obra autorreflexiva, en la autobiografía o en el autorretrato no sólo perpetúa o ensalza su propio poder imaginativo, sino que aprende también a distanciarse de sí mismo..."<sup>14</sup>

## 2.3. TESEO Y ARIADNA<sup>15</sup>

14- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 171.

15 Ariadna, seducida por Teseo, le entregó un ovillo, cuyo hilo sirvió para salir del laberinto del Minotauro, tras haber matado al monstruo. Ariadna huyó con Teseo, pero fue abandonada en la isla de Naxos. Posteriormente contrajo matrimonio con Dionisos. Ariadna, hija del rey cretense Minos y de Pasífae, hermana de Fedra, se enamoró del héroe Teseo que acudió a luchar contra el Minotauro, el monstruo que devoraba a los adolescentes de uno y otro sexo que los griegos debían entregar todos los años a Minos como tributo. Teseo, héroe de Ática, hijo de Egeo, rey de Atenas. Consiguió matar al Minotauro y salir del Laberinto guiado por el hilo de Ariadna. Guerreo contra las amazonas y tomó parte en la lucha contra centauros y lapitas. Teseo nacido de la doble unión de Etra con Egeo, rey de Atenas, y con el dios Poseidón, que le dotó de una fuerza prodigiosa. Poco después del nacimiento de su hijo, Egeo regresó a Atenas, tras esconder debajo de una roca las sandalias y la espada destinadas al niño, pero que no serían suyas hasta que tuviese la fuerza necesaria para levantar el pedrusco. Teseo creció sin conocer que era hijo de un dios. Cuando hubo cumplido los dieciséis años su madre lo llevó ante la famosa piedra, que él levantó sin dificultad, y así descubrió los trofeos que le había dejado Egeo. Entonces emprendió la búsqueda de su padre, pero siguiendo los consejos de su madre lo hizo por tierra en vez de elegir la vía marítima, que estaba llena de peligros.

16- O. Rank: *El trauma del nacimiento*, Buenos Aires, Paidós, 1981, pp. 141-146.

17- O. Rank: *Ibidem*, 1981, pp. 131-138. La oposición a la dominación de la mujer tanto en la vida social como en la religiosa se propaga desde Egipto hasta Grecia, donde llega a la eliminación total de la mujer... así como a un extraordinario florecimiento de la civilización masculina y de su idealización artística.



Fig. 2.10.- Teseo, Minotauro Ariadna, cerámica griega.



Fig. 2.11.-Teseo y el Minotauro, Antonio Canova (1757-1822)

O. Rank lleva a cabo una personal interpretación de las figuras del laberinto y del héroe Teseo para subrayar su particular entendimiento de los "meandros" que parecen caracterizar la sublimación artística:

"Los pasajes complicados del laberinto representan el palacio de los intestinos, la cavidad abdominal, la prisión en la cual está encerrado un monstruo deforme (el embrión) incapaz de encontrar una salida. [...] Se trata de la realización imaginaria de un deseo inconsciente, [...] de hallar la salida del laberinto, de liberar a la misma Ariadna"<sup>16</sup>.

El ser adulto reproduce, en cierta medida, en los síntomas por los que expresa sus sufrimientos físicos y psíquicos, la imperfección humana que constituye el trauma del nacimiento. La idealización artística expresa la imposibilidad de recobrar la posición embrionaria. "[...] Los griegos reaccionaron contra la angustia rechazando el recuerdo de la madre primitiva y la reemplazaron por un Olimpo poblado de dioses masculinos"<sup>17</sup>.



Fig. 2.12.- Dédalo constructor de sueños, Esperanza D'Ors



Fig. 2.14.- Platón: el mito de la caverna



Fig. 2.13.- El regreso de Ícaro con su ala de surf, Esperanza D'Ors, Puerto de Alicante

## 2.4. EL MITO DE LA CAVERNA DE PLATÓN<sup>18</sup>

En él Platón<sup>19</sup> explica su teoría de cómo con cuatro tipos de conocimiento podemos captar la existencia de los dos mundos: el mundo sensible (conocido a través de los sentidos, el mundo físico) y el mundo inteligible (solo alcanzable mediante el uso exclusivo de la razón).

Platón describió en su alegoría de la caverna una vivienda cavernosa, en la cual se encuentran un grupo de hombres, prisioneros desde su nacimiento por cadenas que les sujetan el cuello y las piernas de forma que únicamente pueden mirar hacia la pared del fondo de la caverna sin poder nunca girar la cabeza.

Justo detrás de ellos, se encuentra un muro con un pasillo y, seguidamente y por orden de cercanía respecto de los hombres, una hoguera y la entrada de la cueva que da al mundo, a la naturaleza.

Por el pasillo del muro circulan hombres portando todo tipo de objetos cuyas sombras, gracias a la iluminación de la hoguera, se proyectan en la pared que los prisioneros pueden ver.

Estos hombres encadenados no pueden considerar otra cosa verdadera que las sombras de los objetos. Debido a las circunstancias de su prisión, se hallan condenados a tomar únicamente por ciertas todas y cada una de las sombras proyectadas ya que no pueden conocer nada de lo que acontece a sus espaldas.

18- Se trata de una explicación metafórica, realizada por el filósofo griego Platón al principio del libro VII de La República, sobre la situación en que se encuentra el ser humano respecto del conocimiento.

19- Discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles (Atenas, h. 428-347 a. C.). El punto fundamental de su doctrina (Platonismo) es la teoría de las ideas, que establece el dualismo entre el mundo de los fenómenos, sombras pasajeras de una realidad superior, y el mundo de las ideas, arquetipos inmutables y eternos que solo la razón puede aprehender. La unidad de las ideas se cifra en la idea del Bien, razón y causa de todas las cosas. El hombre puede acceder al conocimiento de la verdad mediante el recuerdo, puesto que su alma inmortal y racional ha contemplado las ideas puras en una existencia anterior.

Continúa la narración contando cómo uno de estos hombres es liberado y obligado a volverse hacia la luz de la hoguera, contemplando, de este modo, una nueva realidad. Una realidad más profunda y completa ya que ésta es causa y fundamento de la primera que está compuesta sólo de apariencias sensibles.

Una vez que ha asumido el hombre esta nueva situación, es obligado nuevamente a encaminarse hacia fuera de la caverna a través de una áspera y escarpada subida, apreciando una nueva realidad exterior (hombres, árboles, lagos, astros, etc., identificados con el mundo inteligible) fundamento de las anteriores realidades, y a continuación vuelve a ser obligado a ver directamente “el Sol y lo que le es propio”, metáfora que encarna la idea del Bien.

La alegoría acaba al hacer entrar, de nuevo, al prisionero en el interior de la caverna para que retome su lugar en ella y dando cuenta de cómo se reirían de él sus antiguos compañeros si les cuenta su ascensión hacia el conocimiento<sup>20</sup>.

Nada más terminar la narración del mito, nos cuenta el propio Platón, por boca de Sócrates, qué representa cada una de las imágenes que se exponen en él. Corresponde a las sombras y a los hombres que las producen el mundo que percibimos por los sentidos o Mundo sensible; y la hoguera, al Sol que todo lo ilumina y nos permite ver. La ascensión al exterior de la cueva configura el ascenso al mundo inteligible, al mundo del conocimiento abstracto, mundo, por otra parte, en el que se encuentra la idea del Bien, representada por el Sol.

Ambos mundos son reales, pero el mundo inteligible posee más entidad por ser fundamento de todo lo sensible. Pertenecen a este mundo las esencias o ideas y, de entre ellas, sobresale la idea del Bien que, a su vez, es fundamento de todas las demás ideas y, por ende, de lo sensible.

Pero, con todo, esta explicación que nos proporciona Platón no es más que una nota al margen de lo que esta alegoría pretende dar a entender.

Eso sí, es necesaria para entender el camino que sigue el alma hacia el mundo inteligible. Según Platón, a cada tipo de realidad objetiva le corresponde un modo de conocimiento apropiado, y estos a su vez se subdividen en otros dos subtipos diferentes, siendo cada uno de ellos más cierto cuanto mejor aprehenden lo inteligible.

Así, para conocer el mundo sensible disponemos de la opinión, que aun siendo conocimiento, es un saber que puede contener el error, y que viene a coincidir con la vía abierta por Heráclito.

Por otra parte, para conocer el mundo inteligible contamos con la ciencia que nos proporciona un conocimiento cierto de la realidad —un conocimiento empírico—, camino que, en su momento, propuso Parménides.

La opinión, como ya ha sido indicado, se divide a su vez en dos subtipos de conocimiento: la imaginación y la creencia.

20 - VVAA (Ruiz, E. coord.): *El oficio del artista*, p. 122. El motivo de la burla sería por afirmar que sus ojos se han estropeado al verse ahora cegado por el paso de la claridad del Sol a la oscuridad de la cueva.

En la búsqueda del camino de vuelta a la cueva sólo el individuo “sano”, que se conoce, tiene el entrenamiento preciso para soportar el contacto con el mal.





Fig. 2.15.- 'Pink Narcissus' de Sue Noble y Tim Webster, en la sala comisariada por Tracey Emin

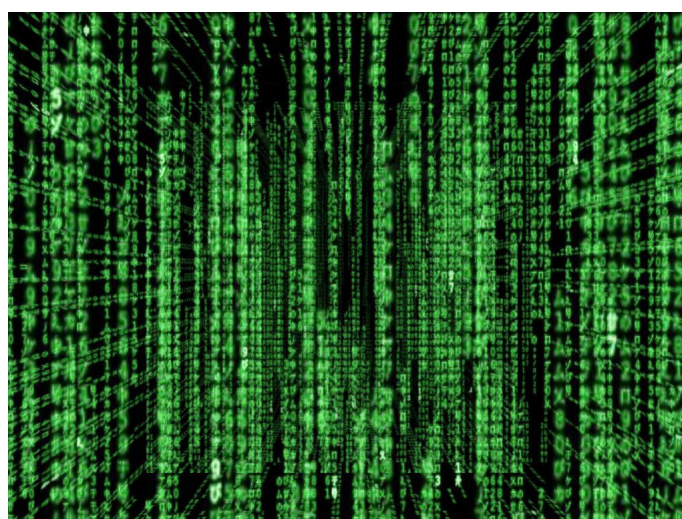


Fig. 2.16.- Imagen de la película Matrix

A su vez, para el conocimiento del mundo inteligible, la ciencia se divide a su vez en pensamiento que capta las esencias y la razón que capta la idea del Bien. De este modo, el conocimiento adquirido por la contemplación de las sombras se identificaría con la fiabilidad del conocimiento que proporciona la imaginación. Sería, pues, similar a tomar, con una certeza más allá de lo deseable, imágenes reflejadas en espejos, o imágenes pintadas o esculpidas, o, incluso, similar a volver a la misma alegoría de la caverna.

La contemplación del mundo exterior a la cueva representa para el pensamiento del ser humano, el paso al conocimiento del mundo inteligible en el que se encuentran las esencias; un conocimiento que deja de ser una opinión con posibilidad de error, para ser un conocimiento cierto, acorde con la realidad, ya que todos los elementos sensibles son imágenes de sus propias esencias.

Y por fin, el conocimiento, adquirido con la contemplación del Sol, representa el conocimiento que se obtiene al contemplar la idea de Bien o de razón. Idea motriz en el avance del pensamiento y de la inteligencia.

Se trata de un conocimiento que supera al mismo pensamiento en tanto en cuanto que el que lo posee conoce todas las esencias del mundo inteligible porque se funda en ellas y, a través de ellas, se conocen todas las realidades del mundo sensible. Mientras que el que sólo utiliza el pensamiento, sólo está capacitado para conocer las esencias que va descubriendo en su forma de pensar.



Fig. 3.10.- Cabezas grotescas, Leonardo da Vinci, Royal Library, Windsor Castle, 1490



### 3. TEMAS BIOGRÁFICOS FIJOS EN LA LEYENDA DEL ARTISTA

Tras el recorrido histórico llevado a cabo en anteriores apartados sobre la configuración de la leyenda del artista, vamos a analizar en este apartado los temas biográficos fijos más comunes que se hallan presentes en las biografías de la mayoría de los artistas plásticos.

Como apuntan Kris y Kurz: “[...] En los numerosos relatos de las vidas de pintores y escultores que nos han llegado del Renacimiento en adelante, siempre encontramos aspectos generales (temas que se repiten en numerosas biografías con poca o ninguna variación) relacionados bien con la carrera del artista (sobre todo con su niñez) o bien con el efecto de sus obras en el público”

“Desde el siglo XVI se buscan nuevas fórmulas para pergeñar las biografías de los artistas de acuerdo con el acervo cultural de la época. Es la corriente *Humanista* la que está al fondo de esta búsqueda: la inspiración artística no proviene tanto de Dios, como de ciertas dotes naturales que se hallan en el artista, eso sí humanizadas y paralelas a las de éste mismo. Con ello se inaugura el culto, ambiguo socialmente, al genio. Es la poética de una actitud manierista, por excelencia, aún con abundantes flecos en la cultura artística del fin de siglo XIX. El genio puede prescindir de favores divinos”<sup>1</sup>.

Es probable que la autobiografía dé una imagen más veraz de la vida de un hombre que la biografía en general, puesto que el “yo” es capaz de captar los diferentes cambios que, a lo largo de la vida, puede asumir. Pero el biógrafo, normalmente, puede percibir aquello que se le escapa al autobiógrafo; la cultura del ser humano, la forma en la que han influido sobre él mismo los presupuestos que da por sentados<sup>2</sup>.

La palabra *autobiografía* es relativamente reciente<sup>3</sup>. La autobiografía constituye, después de la carta y el diario, la más directa traducción de la vida en la literatura, la más descarnada descripción de la vida del actor, del autobiografiado. En ella habla conscientemente e inconscientemente el hombre como hijo de una época, de modo inmediato o mediato, de modo veraz<sup>4</sup>...

En el género o *discurso autobiográfico* puede observarse la constitución heterogénea, según Baudouin y Bernd Neumann, desde una óptica diferente, del fenómeno narcisista, que no sólo indica introversión agresiva y despliegue de las defensas del yo, sino, también, búsqueda de un interlocutor *ideal*, interferido por la metáfora del aislamiento. Ello denota en ocasiones, tanto una honesta puesta a punto del ánimo creador -un punto de partida para resolver ciertos dilemas de la creatividad en su interacción con factores existenciales, compositivos y técnicos-, como, en otras ocasiones, un exhibicionismo que juega con la ingenuidad de la creación incomprensible -o maldita-, o con la renuncia a su aceptación por parte de la sociedad<sup>5</sup>.

1- E. Kris: *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 115-116. La inspiración, que originariamente se concibió como hálito de Dios, se ha secularizado y es reconocida como *la voz interior del artista*. Las personalidades creadoras se encuentran, hasta cierto punto, fuera de la sociedad, al margen, normalmente, de las normas sociales que se aceptan con el fin de mantenerla unida. Gozan de prerrogativas especiales -por ejemplo, la de una mayor libertad sexual-, pero el radio de su vida se extiende tan sólo del Parnaso a la bohemia: son los sujetos de nuestra admiración y los blancos de nuestra ambivalencia. Tal es la matriz en la que se originan las fórmulas biográficas más recientes. Son menos específicas y en general más cercanas a la vida.

2- G. Bachelard: *El agua de los sueños*, pp. 110-111 y 119. “La imagen de mí mismo, que intento crear en mi propia mente para poder amarme, es muy distinta de la imagen que intento crear en las mentes de los otros para que puedan amarme a mí”.

3- B. Neumann: *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1973, pp. 7 y 15. A finales del siglo XVIII aparece primero en alemán, luego en inglés y pronto desplaza en contenido a la expresión *memorias*, tomada del francés.

4- Hoy en día, el diario o la carta han dejado de ser el medio de comunicación por excelencia de muchos artistas debido a la implantación de los “mass media”. Por eso se están desarrollando y utilizando los nuevos avances en la comunicación social, tales como los blogs, una especie de diarios virtuales o multimedia, en los cuales el artista puede colgar sus fotos, comentarlas y hablar de sus propias experiencias. Lo novedoso, frente a los diarios de siempre, es que cualquier persona puede acceder a ellos, pues están colgados en la web. ¿Se aleja este medio del la magia y del secretismo especial que contiene el tradicional diario, cuaderno de papel con candado incluido?

5- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 129.

### 3.1. EL ORIGEN DIVINO DEL NACIMIENTO

Partiendo de la idea de que el genio del artista es de origen divino, muchos escritos biográficos se refieren al origen divino del nacimiento, es decir, en dichas biografías prevalece la opinión de que la creatividad artística no está determinada por el aprendizaje o la práctica sino que toma cuerpo la expresión de que el artista nace ya como artista, idea que persiste, aunque siga siendo discutida en la actualidad.

En el Renacimiento aparece también el mito del genio en la acepción de ser alguien sobrenatural. El divino artista dotado de "genio" desde el nacimiento es el santo de una nueva religión nacida de un humanismo desbordante. El apelativo «divino» para referirse al artista surge también en este momento.

Aunque es en el humanismo renacentista donde se consagra esta teoría, nos han llegado leyendas desde el mundo clásico sobre niños de origen humilde que muestran dotes artísticas divinas: la historia recurrente del pastorcillo y los maravillosos dibujos que pinta de sus animales...<sup>6</sup>

El pintor genial es un virtuoso, dotado, desde la cuna, de unas facultades sobrenaturales sobre el conocimiento de la naturaleza, sobre la percepción de la proporción y con una inagotable capacidad para las habilidades técnicas. El artista, según esta concepción, se encuentra en continua búsqueda de la perfección mostrando, de forma natural, el talento innato frente a los obstáculos que pueda encontrar y su genio aún en las más adversas condiciones.

El aprendizaje, por tanto, en esta concepción del genio, carece de valor; el artista nace, no se hace, el genio del artista es innato (no necesita de un aprendizaje en todas sus facetas), y el talento, por consiguiente, se expresa fervientemente desde la más temprana infancia<sup>7</sup>.

Sólo en el héroe clásico, en el individuo que a todos supera, se realiza la libertad de acción que el hombre común intenta conseguir en vano. El abismo que se encuentra entre el héroe y los demás seres humanos lleva ineludiblemente, mediante la escenificación de la autodivinización y el consiguiente desprecio de las masas, a las ideologías de la oposición masa-élite de la segunda mitad del siglo XIX, y desemboca, como irreal idea de disolución, en la fascinación por las fuerzas heroicas e irracionales<sup>8</sup>.

Llegados a este punto, el biógrafo se convierte en profeta del genio-artista, y la biografía se convierte en mito. Al mito del héroe se ha unido ahora el mito del artista, aunque es verdad que esta evolución no ha alcanzado una forma definitiva en la moderna cultura occidental, sino que se dejó ver en la confección de la biografía. El objetivo de los biógrafos es la conversión del artista en héroe, y la historiografía, una vez aceptado el legado del mito, nunca ha sido capaz de romper su hechizo<sup>9</sup>.

6- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 66. A partir del siglo XVI son frecuentes las afirmaciones de que los artistas nacen, no se hacen. Leonardo insistía en que la pintura "no puede enseñarse a los que no estén dotados por naturaleza". El veneciano Aretino expresó: [...] "El arte es un don de la bondadosa naturaleza y nos es otorgado en la cuna".

7- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 56. El artista podía referirse al origen divino de su genio, y, en las biografías, también se afirmaba la divinidad de su nacimiento. A veces aparece ligado a la astrología.

8- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 48.

9- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 57.

## 3.2. EL TALENTO DEL ARTISTA

Desde el Renacimiento, un tema biográfico fijo es que el talento se hace evidente desde la niñez: "El interés universal por todo lo que se cuenta de la niñez y de la juventud de las personas excepcionales está profundamente arraigado en la mente humana. Este interés se explica de dos maneras: un punto de vista expresa que los acontecimientos de la infancia tienen una importancia decisiva para el futuro desarrollo del hombre, de ahí los intentos de demostrar la temprana influencia del destino en las vidas de los grandes personajes de la historia; el otro interpreta estas primeras informaciones, [...] no como precursoras en cuanto a causalidad, sino como signos premonitorios; ve en las experiencias del niño un indicio de sus futuros logros"<sup>10</sup>.

En cuanto al primer punto de vista, hay decir que las teorías del psicoanálisis, con Freud a la cabeza, fija su atención en la infancia del individuo como vía para entender su personalidad, pues se considera que las tempranas impresiones y las experiencias vividas en la infancia son decisivas en el desarrollo de la personalidad.

Podemos escribir, pues, que una fórmula biográfica, reiterada hasta nuestros días, consiste en señalar que el talento de un artista lucha tempranamente por expresarse<sup>11</sup>, aunque ya no esté determinado directamente por la voluntad de los dioses sino que se encuentra ligado a otro concepto muy arraigado en las biografías como es el poder de las fuerzas del destino; el poder de la suerte, a lo

## 3.3. LA FORMACIÓN AUTODIDACTA DEL ARTISTA Y SU ASCENSO EN LA POSICIÓN SOCIAL

que los griegos denominaban *tiké*<sup>12</sup>.

Otro tema biográfico, que apuntan Kris y Kurz, es el hincapié que hacen los biógrafos en destacar la formación autodidacta del artista y el ascenso de la posición social del mismo: "[...] Un extremo está representado por el artista autodidacta, que se refleja en el ascenso a la consideración de héroe de la cultura del individuo creador. El otro extremo refleja la necesidad de anclar firmemente el logro individual en la sucesión dinástica, proceso que podemos denominar de "genealogización"<sup>13</sup>.

También hay que señalar otro rasgo importante y común que encontramos en las biografías como es la lucha del joven prodigio frente a las adversidades de la fortuna: "El tema del ascenso social del artista, fórmula biográfica cuyas raíces vienen desde Duris de Samos, y el tema de los obstáculos que tiene que vencer el genio, se nos muestran con un nuevo rostro al compararlos con los incidentes que, a menudo, describen al héroe, que ha surgido de una posición humilde y servil, que ha de vencer y superar a pesar de las adversidades de la fortuna"<sup>14</sup>.

10- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 31.

11- *Ibidem*, p. 41. Lo denominan "historias de niñez"

12- Kris, E. y Kurz, O.: *ibidem*, p. 40. A este poder se debe el que el joven artista pueda elegir su oficio y este hecho constituye otra fórmula biográfica, señalada en los estudios consultados, que es el descubrimiento del talento del artista por otra persona (que suele ser un pastor) y que Kris y Kurz proponen llamar "historia del descubrimiento del talento".

13- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 36. A lo largo de la historia, siempre ha habido en la sociedad una tendencia a enlazar entre sí a las grandes figuras del pasado, y ello ha contribuido a formar, en muchos casos, sagas, leyendas y anécdotas que muchas veces no son más que puras falsificaciones históricas.

14 *Ibidem*, p.46.



Kris y Kurz comentan el hecho de la adquisición por parte del artista de una posición especial en la sociedad<sup>15</sup>. En el Renacimiento, el significado de tales anécdotas (y su extrapolación) influyó en la conducta colectiva e individual; el prestigio que poseían en sí por su origen clásico las convirtió en ejemplares y acrecentó su fuerza expansiva. A ellas debió el artista el ser consciente de su propia obra; realmente se ha insistido una y otra vez en que en la antigüedad los logros del artista se valoraban con más profusión que en cualquier otro periodo de la sociedad<sup>16</sup>.

### 3.4. EL CONCEPTO DE GENIO



Fig. 3.1.- "We are not Genius", Ramón Almela, Carbón y acrílico sobre lienzo, 1988.

15- *Ibidem*, p. 44. La posición especial otorgada por el Renacimiento al artista, encumbrándolo hasta la cumbre de la escala social, se expresa claramente en el hecho de que las biografías no sólo prestaron atención a su juventud, sino que consideraron su genio como un "milagro de la niñez".

16- *Ibidem*, p. 49.

17- Según el diccionario (RAE: *DRAE*, 2001), el término genio tiene varias acepciones de las que voy a transcribir las más relacionadas con el tema que nos atañe: "Índole o inclinación según la cual dirige uno comúnmente sus acciones."// Disposición para una cosa// Gran ingenio o facultad capaz de crear o inventar."// fig. Sujeto dotado de esta facultad...// carácter, energía."// Disposición habitual u ocasional del ánimo, en la cual este se manifiesta apacible o alegre, o, por el contrario, áspero y desabrido.

18- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 14.

19- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista* p. 62.

Pocos términos tienen una acepción tan amplia como el de "genio"<sup>17</sup>, debido al hecho paradójico de su escasísimo uso y, al mismo tiempo, de la trivialización del adjetivo "¡genial!". Por ello, su extensión varía mucho según cómo nos representemos la idea de creación y, en definitiva, según la época histórica a la que se hace referencia<sup>18</sup>.

Las biografías, como hecho singular de la proyección artística, resurgen como medio literario para sublimar la creatividad artística al comparar al artista con Dios, y así surge la idea absoluta de genio: "La idea del poder creador del divino artista va, sin embargo, estrechamente unida a la de genio"<sup>19</sup>.

El artista, con su trabajo, de acuerdo con la teoría platónica del arte, supera el modelo de la naturaleza y, al mejorarla, consigue una belleza ideal por medio de la obra creada. Por lo que ésta adquiere rango de genialidad y, por tanto, el artista es considerado como un ser genial por sus contemporáneos que, a su vez, como profanos en la materia, admiran la capacidad del artista para transformar un objeto en arte. Admiran y veneran cómo, a partir de un detalle insignificante, de una de sus partes, el artista logra plasmar en su obra la totalidad de la idea.



Fig. 3.1 a).- Hypnos, Copia romana de la griega. Mármol. Atribuida a la escuela de Praxíteles. Museo del Prado

“El espectador tiende a considerar al pintor como poseedor de la “imagen interna” que, según Durero, es señal del *divino artista* [...] que posee un conocimiento de la proporción inaccesible para el profano. Aquí se cierra el círculo, pues el conocimiento de las proporciones, tan anhelado por los artistas en la Antigüedad y en el Renacimiento, significaba que conocían las leyes secretas según las cuales Dios creó al hombre”<sup>20</sup>.

Se puede observar, por tanto, que va tomando forma el concepto de genio, concepto que está presente en todos los siglos y llega bien provisto de acepciones hasta la actualidad. Por lo que podemos decir que el genio es una herencia que nos lega la historia y constituye en sí misma una especie de interrogante y de paradoja: pues ¿quién es un genio y quién no lo es?, ¿quién tiene el poder para dictaminarlo?<sup>21</sup>

Para la sociedad griega, que cree en la existencia de dioses y demonios, esa voz interior que Sócrates llama *daimon*, y su espíritu, es un genio familiar...

El dios interior se transformó en generador de inspiración, que contribuyó muy especialmente a formar la noción moderna de “genio”, en contraposición con el *genius* latino, que sólo designaba el alma humana en el sentido animista de la fuerza vital. El prototipo de la cultura griega del genio ya presenta una cierta similitud con el término de demencia: es el demonio de Sócrates, que servirá de modelo a la psiquiatría del siglo XIX para argumentar su discurso sobre la proximidad entre el genio y la locura<sup>22</sup>.

Todavía en el siglo V (a. C.) dos ideas complementarias acompañarán al *daimon* para fundamentar la noción de genio: la idea de que el talento es innato en el ser humano y el proceso del inicio del culto a los grandes hombres. Así Sófocles, Homero y Epicuro, entre otros, son convertidos en héroes por sus contemporáneos. La noción de genio emerge poco a poco de su envoltorio histórico y llega casi intacta al Renacimiento, que le otorga una nueva dimensión y lo ensalza hacia lo divino<sup>23</sup>.

Llegados a este punto, creemos que es fundamental señalar lo que deja entrever la propia definición de genio, que no es otra cosa que una

20- Kris, E. y Kurz, O.: *La leyenda del artista*, p. 86.

21- Ya hemos observado que es un término con diferentes acepciones y su extensión varía según el medio social en el que se utilice y según la época a la que se haga referencia. El *genius* de los romanos ya no era el *daimon* interior de los filósofos griegos y del *genius* se pasó al *ingenium* en el Renacimiento.

22- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 14.

23- *Ibidem*, p. 15.

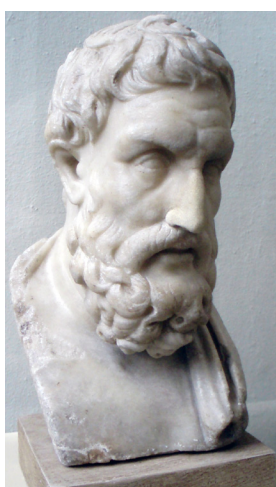


Fig. 3.2.-Busto de Epicuro. Museo de Pérgamo



Fig. 3.2 a).- Teseo y el Minotauro, S. VI cerámica, figuras negras

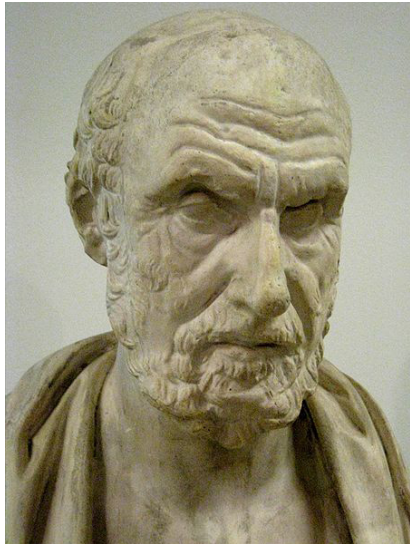


Fig. 3.3.- Busto de Hipócrates en el Museo Pushkin.



Fig. 3.4.- Los cuatro temperamentos según Le Calendrier des Bergers, fines s. XV. De izquierda a derecha: colérico, sanguíneo, flemático y melancólico.

mezcla entre aptitudes y carácter. Definición (y acepciones) que bebe por tanto de la herencia de la antigüedad y de la propia *leyenda del artista*, pues esta idea toma forma ya en el mundo griego.

Para los griegos la infinita variedad de la mente humana correspondía a la relación existente entre lo que aceptaron en llamar “humores”: Hipócrates, el gran médico del siglo V (a. C.), parece haber dejado firmemente asentada la teoría según la cual el cuerpo humano consta de cuatro humores o sustancias fluidas: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La salud depende del equilibrio de estas sustancias, y un exceso de cualquiera produce una enfermedad<sup>24</sup>.

Con el tiempo, se pasó a relacionar los humores con el temperamento del hombre, pues, dependiendo de la mayor o menor presencia de uno de estos cuatro humores, se podían distinguir distintos tipos de personalidad. En lo que nos atañe para el arte y el artista, decir, que el predominio de la bilis negra engendraba tipos melancólicos: “Desde aquí sólo hubo que dar un pequeño paso para relacionar los temperamentos no sólo con los caracteres fisiológicos sino también con las predisposiciones intelectuales y profesionales. Aristóteles fue el que postuló por primera vez una conexión entre el humor melancólico y un talento sobresaliente para las artes y las ciencias. [...] De esta manera dio lugar y postuló la creencia en la relación existente entre el genio y la melancolía”<sup>25</sup>.

En el Renacimiento se avanzó en la percepción del artista, como creador dotado de melancolía, de la mano de Marsilio Ficino que reconcilió las ideas de Aristóteles y de Platón al afirmar que únicamente el temperamento melancólico era capaz del entusiasmo creativo de Platón. La melancolía era un don divino, y Ficino, el celoso platónico, sostuvo que la melancolía de los grandes era simplemente una metonimia por la *manía* divina de Platón<sup>26</sup>.

“Según la tradición astrológica, por tanto, los artistas nacerían bajo el signo de Mercurio. ¿Cómo entonces, se les relaciona con el siniestro, taciturno y solitario Saturno? El cambio de patrocinio de Mercurio a Saturno se efectuó en el Renacimiento y por muy buenas razones. En la revalorización de la postura aristotélica que hizo Ficino, hemos visto que los hombres dotados del genio tenían un temperamento saturnino y no mercurial, y Saturno, por lo tanto, debe reivindicarse como su planeta. En este contexto Ficino sólo incluyó a eruditos y a escritores. Pero los artistas renacentistas, que se consideraban iguales o superiores a los hombres de letras, no pudieron renunciar a su naturaleza saturnina, prerrogativa de los creadores exaltados”<sup>27</sup>.

Hubo, por tanto, lo que podríamos denominar un “apogeo de la moda melancólica” en el Renacimiento, que, posteriormente, fue progresivamente perdiendo adeptos ya que se comenzó a ver como un método muy simplista de explicar las características de la personalidad del individuo creativo y a ser conscientes de que la melancolía aparecía en la delgada línea entre lo que se denominaba “melancolía positiva y negativa”<sup>28</sup>.

24- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 104.

25- *Ibidem*, p.104.

26- Ficino Marsilio, En su libro de *De triplici vita*. también estudió el campo de la medicina en relación con la astrología. Esta ciencia cobra un papel fundamental en el Renacimiento pues se relacionaba el carácter del hombre con el patrocinio de un determinado planeta en su nacimiento, a Saturno se le atribuía el temperamento melancólico.

27- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 105.

28- *Ibidem*, p.105. Dependiendo de la conjunción de Saturno en el momento de nacer, el *melancholicus* será cuerdo y capaz de raras hazañas o enfermo y condenado a la inercia y la torpeza.





Fig. 3.4 a).- Saturno devorando a sus hijos, de Pedro Pablo Rubens, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, 1636-1638

Un nuevo género conceptual causa furor en el orden del mérito literario, es el de la recopilación biográfica (y hagiográfica) de los hombres ilustres, con el clásico *De viris illustribus* de Plutarco, que se redescubre ante el ensimismamiento de los hombres del renacimiento, o *La suerte de los hombres y las mujeres nobles*, de Boccaccio.

Despiertan rivalidades que desearían establecer una escala de valores entre las artes, entre las diferentes escuelas, entre los hombres dedicados al arte en general. Leonardo da Vinci reafirmará en su tratado de pintura, la preeminencia de la pintura sobre la poesía, pues la vista, dirá, es superior al oído.

El "genio" ha dejado paso al *ingenium*, la reflexión sutil que se aplica tanto a las ciencias como a las artes. Nos encontramos ya en los comienzos de la era de la técnica<sup>29</sup>.

A partir de ese momento se sucederán durante varios siglos las recopilaciones biográficas para ensalzar la supremacía de uno, el valor de otro, la grandeza de un arte o incluso los méritos de una ciudad cuyas virtudes son tales que la convierten en cuna de genios como por ejemplo Florencia<sup>30</sup>.

Así pues, los biógrafos siguieron utilizando esta terminología al referirse a los artistas, aceptando la doctrina de los temperamentos, heredera de los humores, como un hecho comprobado, pues realmente hasta bien entrado el siglo XVII no existe una nueva terminología para referirse a la personalidad del individuo creativo.

Se puede observar que empieza a entretorse una determinada conexión entre la leyenda del artista y la enfermedad.

El siglo XVIII hereda esta noción con el entusiasmo del conocimiento y la ilustración de la *Enciclopedia*. "La amplitud del espíritu, la fuerza de la imaginación y la actividad del alma, eso es el genio" (*Enciclopedia*, 7, 582). Diderot modela e impone la idea moderna de genio. El genio se opone al buen gusto y al simple talento, que no son más que obras humanas, producto del aprendizaje y el trabajo. [...] El genio es un ser fuera de lo común, fuera del momento, fuera de su época. La gran lucidez de su mirada única lo convierte en un visionario. [...] El común de los mortales mira sin ver, el hombre genial ve con tanta rapidez que casi lo hace sin mirar (Diderot, op. Cit.)"<sup>31</sup>.

Con el prerromanticismo y el apogeo del movimiento literario *Sturm und Drang* se produce de nuevo una fascinación por el genio y se vuelve la mirada hacia lo inexplicable, lo inconsciente, lo original, lo único, como conformadores de la personalidad del genio. Esto va unido a la doctrina que impera y que subraya la imposibilidad de un real aprendizaje al destacar la ausencia de reglas de lo auténticamente artístico.

Tanto Kant como Schiller, Goethe y Hegel, en sus reflexiones sobre lo que caracteriza al genio, hacen hincapié en el juego mutuo entre el entendimiento y la imaginación como elementos integrantes de la actividad creativa: "La razón y el sentimiento no luchan entre sí, sino que luchan conjuntamente en la búsqueda de los frutos del quehacer genial. El re-

29- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 16-17.

30- *Ibidem*, p. 17. Estas recopilaciones no sólo exploran ampliamente las artes, sino también las ciencias. El carácter tremendamente subjetivo de estas selecciones biográficas refleja sin embargo un espíritu de casta y el gusto de una época. Unos dan preferencia a las artes, otros a las ciencias, algunos glorifican a un dux veneciano, a comerciantes, a reyes, a papas...

31- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 19.

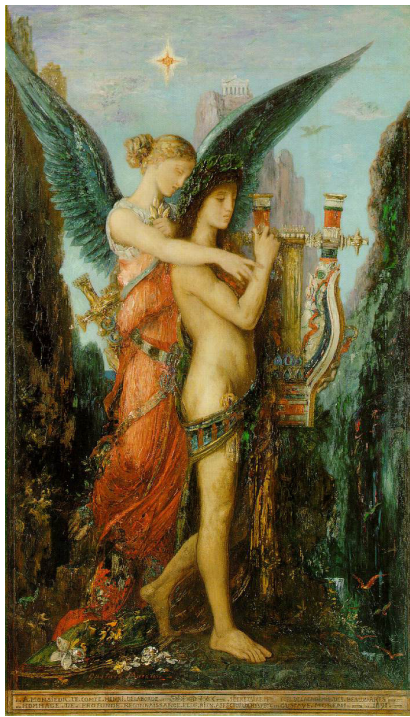


Fig. 3.5.- Hesiodo y la musa, Gustave Moreau, Óleo sobre lienzo, Museo d'Orsay, París, 1891



Fig. 3.6.- La Inspiración, Gustave Moreau, The Art Institute of Chicago, 1893

torno a las fuentes, a la inspiración natural y a la poesía, considerada la matriz de la creación, impone la única regla: escuchar la voz interior, voz en la que reside la originalidad de las emociones nuevas, de los pensamientos inéditos. La búsqueda por Kant y Schiller de un equilibrio entre pura subjetividad y fuerzas objetivas del entendimiento caracteriza el punto de vista de Goethe"<sup>32</sup>.

La unidad de lo adquirido y de lo heredado, de la naturaleza y del esfuerzo, por la que se afana la facultad del entendimiento, es defendida también por Hegel en su filosofía del arte como conciliadora de la relación entre el sujeto y objeto.

Esta "época de genios", prepara el terreno de un romanticismo que cultivará la espontaneidad de la imaginación creadora. La manifestación del genio es un momento de gracia, un don del cielo, una inspiración de la naturaleza, un descubrimiento espontáneo e imprevisible. Estamos en el siglo XIX: la poesía, la literatura y, a continuación, la pintura y la música se liberan de las cadenas del academicismo cultivando la espontaneidad del simbolismo, del impresionismo...<sup>33</sup>

Sin embargo, continúa la ya clásica dicotomía entre genio y talento, inspiración e imaginación, inventiva e imitación.

En 1891, en su famosa conferencia "*Genio y locura*", Oskar Panizza insistirá en el carácter fulgurante y extraordinario de la obra genial: "A un genio le pedimos que, precisamente, lo que constituye su genio no guarde ninguna relación ni con sus contemporáneos ni con sus predecesores". El genio debe producir el efecto de una revelación, debe constituir una revolución; todos queremos ser considerados genios en lo que hacemos, y como esto no es posible, la persona que realmente merezca recibir el calificativo de genio, tendrá que poseer por fuerza una mayor dimensión sobrehumana. El que realmente sea un genio tiene que demostrar al resto de los mortales que posee verdaderamente capacidades para ser calificado como tal.

Muchas veces, hoy en día prevalece la expresión de "eres un genio" cuando una persona realiza bien una determinada labor, labor que la persona que así califica a la otra no es capaz de realizar por sus propios medios y obtener el mismo resultado, o así ella misma lo cree. Pero genios con mayúsculas, hay pocos, y por lo tanto, aunque se haya trivializado el adjetivo genio, solemos ser muy críticos y muy exigentes para calificar de tal manera a las personalidades geniales. Algo que todos queremos ser y que no somos, algo que en el fondo muchos anhelamos, un anhelo que es como un sueño, un anhelo que se nos escapa.

El fulgor divino de la inspiración del poeta parece una característica del siglo XIX, que renueva la noción de genio, enriquecida con las languideces monótonas del tormento interior. Si la Ilustración teorizó sobre este concepto, el siglo XIX, sin duda, lo tiñó de romanticismo. Finalmente, en la misma época y dentro del movimiento de la psiquiatría naciente, aparece la imagen científica moderna del genio. Primero Lélut, y a continuación

32- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 46.

33- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 20. La noción de genio se extiende entonces a la de creación espontánea y liberación de las fuerzas generadoras de la personalidad.

Moreau de Tours en su análisis psicopatológico, después Francis Galton con su noción hereditaria del genio, *Hereditary Genius* (1869), y, sobre todo, Cesare Lombroso con *El hombre genial* (1877), son los antecedentes de todos los estudios modernos sobre dicha noción, referida al genio, aunque el punto de vista de éste último sea muy criticable y en la actualidad aparezca superado por la crítica especializada<sup>34</sup>.

La visión del genio en E. Kant está claramente compendiada en la *Crítica del juicio*: "Genio es un talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto que es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la que la naturaleza da regla al arte" (§§ 46-50).

De dicha consideración del término "genio", podemos extraer las siguientes conclusiones: 1) "la originalidad debe ser su primera cualidad", no puede basarse en una mera reconstrucción o reproducción, debe ser "nueva", original en su sentido etimológico; 2) "sus productos deben ser modelos"; es decir, ejemplares, que se presenten revestidos de autoridad artística; 3) actúa inconscientemente, pero de manera no arbitraria. Aunque sea innata, no quiere decir que no se ajuste a la naturaleza (y a sus reglas) y, por consiguiente, al arte, y 4) sólo es posible en el dominio de las bellas artes<sup>35</sup>.

Ya en el siglo XX, Michel Foucault y Roland Barthes han aportado visiones críticas sobre el mito del autor-artista, entendido como genio o individuo superior dentro de la esfera cultural. Este discurso se nutre y al mismo tiempo estimula una cierta tendencia presente en el seno de la comunidad artística según la cual el artista no se caracteriza por realizar una actividad cultural especialmente relevante sino que es la propia cultura la que construye el mito del artista.

En ocasiones el que una determinada persona sea elevada a la categoría de genio, depende de cómo haya sido valorada por sus contemporáneos, o bien en otros casos, por la posteridad que, en definitiva, es la valoración más perenne. Ocurre, también, que algunas personas han sido puestas en el pedestal de la "genialidad" simplemente porque la sociedad lo necesita, la sociedad necesita a veces tener figuras que aparezcan revestidas del áurea de "genio"; en ocasiones, la visión de la genialidad aplicada al individuo no es más que un producto más de la propia sociedad capitalista en la que vivimos.

Sin embargo, sí es cierto que la sociedad necesita de héroes, en el sentido de personas singulares, de personas ejemplares, por lo que a determinados individuos se les encumbra como genios para así destacar una serie de virtudes que el ser humano —de acuerdo con el momento vital de la sociedad en la que se inscribe— quiere hacer suyas, anhela, aunque, precisamente, porque sabe que no las alcanzará nunca, quiere ver en otras personas. El ser humano necesita de un ideal para superarse, para esforzarse, para sacrificarse en pro de nuestro quehacer diario. Y ahí aparece

34- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 22. Curiosamente, Lombroso no da ninguna definición, sino que, desde las primeras páginas de este voluminoso trabajo, se dedica exclusivamente a describir el carácter degenerativo y enfermizo de los personajes excepcionales.

35- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 44. La teoría sobre el concepto de genio en Kant es una teoría del genio artístico. Kant se muestra totalmente embebido en el espíritu de la época. La doctrina de la imposibilidad del aprendizaje y ausencia de reglas de lo auténticamente artístico lleva al primer plano lo inexplicable, lo inconsciente, al igual que lo especial, lo original, lo único, con lo que el artista está comprometido con el ideal de una personalidad consciente y libre.





Fig. 3.7.- Los fundamentos de la creatividad, Sinéctica

el genio, el héroe que se convierte en el prototipo ideal de lo que el ser humano anhela.

El genio es creador de pensamiento, de técnica, de acontecimiento. El genio está por encima de la normal visión del mundo. Dicha noción será sostenida desde principios del siglo XX hasta nuestros días en todos los estudios dedicados a la creatividad del ser humano en cualquiera de sus facetas<sup>36</sup>.

La aproximación a la noción del concepto de genio prosigue en el dominio de la psicología clínica. Kretschmer<sup>37</sup>, entre otros, defiende la tesis ancestral del don innato del genio, don que ya no es un regalo de los dioses, sino que obedece a unas cualidades y capacidades genéticas y, por lo tanto, heredadas. El papel que la sociedad ha de asumir en cuanto a la figura del genio consiste tan sólo en emitir juicios de valor positivos. El genio será por tanto, aquella persona capaz de inspirar juicios de valor positivos en la sociedad.

A partir de la tesis de Segond<sup>38</sup>, segunda mitad del siglo XX, se impone la noción de "creatividad" en las artes, concepto terminológico que eclipsa el término de "genio". La palabra creatividad significa la capacidad innata de los seres humanos para generar lenguaje hasta el infinito. Es la capacidad innata para generar frases aunque no las hayamos emitido nunca con anterioridad.

El estudio de las potencialidades creadoras, iniciado por Guilford y Osborn en Estados Unidos, y por Beaudot y Astruc en Francia, desemboca en la evaluación del potencial creador en el niño y en el adolescente, por un lado, y por otro en la psicopatía, en el estudio de los enfermos mentales. Dicha investigación será la causa de la renovación y actualización del arte como terapia.

La creatividad pone en marcha un proceso pulsional particular que moviliza las representaciones mentales para permitir asociaciones des-acostumbradas generadoras de ideas nuevas. En otras palabras, es un refuerzo y una validación del carácter creador e innovador del genio<sup>39</sup>.

Las teorías de la creatividad han aportado muchos métodos eficaces para desarrollar nuestras facultades creativas, han analizado los mecanismos mediante los cuales se concibe una obra de arte, los procesos mentales y prácticos necesarios para desarrollarla, la manera de provocar momentos de relajación en los que las ideas puedan fluir. Han cosificado y puesto nombre a cada uno de los posibles y múltiples pasos que el artista lleva a cabo en su aventura artística. Se han afanado por desvelar y develar toda la magia que envolvía al proceso creador, al artista, al genio, a la obra de arte.

Pero aún así, y considerando muy valiosos todos los pasos dados, creemos que el don del "genio" no se puede desenmascarar en su totalidad, siempre existirá un factor sorpresa, un factor que se nos escapa, un factor que posibilita que la magia se convierta en realidad, un factor que, ante los atentos ojos de todos los estudiosos, pasa desapercibido; precisamente

36- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 24. Freud, como de todos es sabido, mediante la aplicación del psicoanálisis analiza no sólo las obras y biografías, sino también la definición de artista, de creador y el acto de la creación. Freud contempla la obra sobre todo en términos de organización libidinal y, en realidad, busca las pulsiones primitivas y universales que concurren en esa genialidad del creador.

37- Véase, entre otros, el análisis del alemán Ernest Kretschmer: *Hombres geniales* (1929).

38- En 1930, en *Le problème du génie*, el psiquiatra francés Segond sopesa la tesis de la herencia y defiende de una forma muy moderna la existencia de una profunda "impregnación embrionaria" de sensibilidad y aptitudes excepcionales.

39- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 26. La creatividad como una ciencia, como una rama de la estética, de la filosofía, estudia las facultades creativas del ser humano, facultades que posibilitan que determinadas personas tengan unas características que se apartan de la norma y, por lo tanto, pueden ser considerados "genio". Aunque, en un principio, pareció surgir la idea de la *creatividad* del propio estudio de las personalidades "*geniales*", en un intento por entender qué cualidades eran las que posibilitaban su don, el propio estudio desembocó en la afirmación y creencia, que hoy en día perdura en nuestra sociedad, de que todos los seres humanos poseemos facultades creativas. Dependiendo del grado en el que las poseamos, seremos personas más o menos creativas, seres originales, seres mundanos o seres excepcionalmente dotados, es decir, genios.

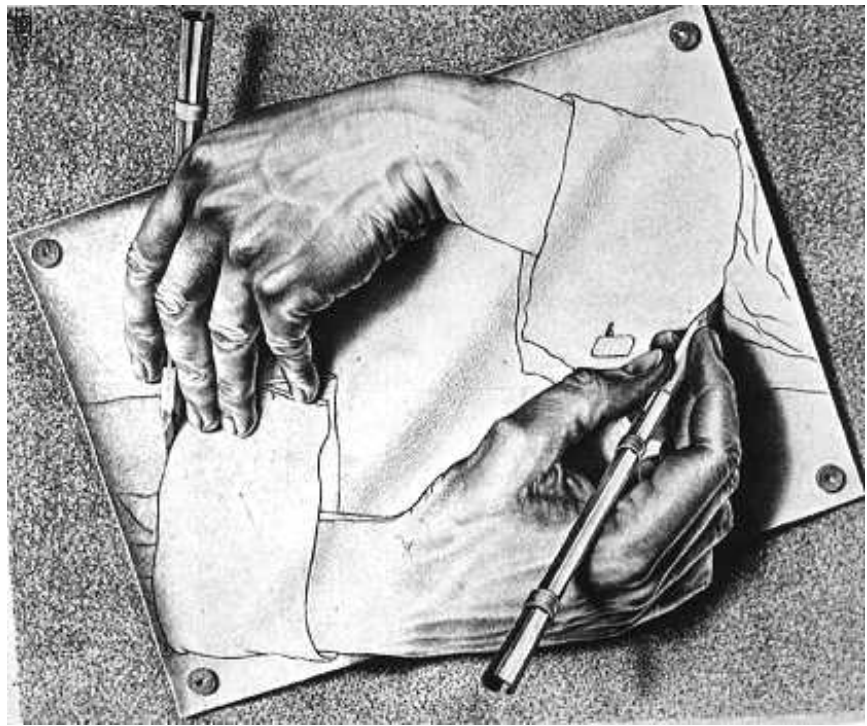


Fig. 3.8.- Manos dibujando, M. C. Escher, 1948

40- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 27. Finalizando este recorrido histórico y partiendo de la idea de que todos los seres humanos somos creadores, es decir, todos poseemos capacidades creativas, pues la creatividad es inherente al ser humano, Brenot propone la transmutación de la palabra "*genio*" por la de "*personalidad creadora original*", que tendría cinco características fundamentales: a) el carácter particularmente innovador de la obra de arte, b) una obra que rompe con la de sus contemporáneos, c) un reconocimiento público, amplio y duradero, d) la hipótesis de un aparato psíquico peculiar, y e) la existencia o no de predisposiciones.

41- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 275.

42- El genio ha sido, en general, un hombre. Aparte de algunos nombres que afloran a los labios de todos -Juana de Arco, Marie Curie, George Sand, Camille Claudel-, los seres fuera de lo común raramente son mujeres. Es lo que se ha llamado "colonialismo masculino", ya que la mujer se limitaba, en el mejor de los casos, a ser su musa muda. Es cierto que el orden masculino de la sociedad no ha permitido, sino muy recientemente, el acceso de las mujeres a su realización personal y, en especial, a las actividades creativas. Sin duda, la fuerte presión patriarcal de las sociedades occidentales limitó el acceso de las mujeres a la dirección de la sociedad.

43- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 212-213.

44- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 216. En *Duelo y melancolía*, de 1915, Freud nos recuerda ese trabajo interior del paciente melancólico, tan parecido al del creador, que le hace "captar la verdad con más agudeza que otras personas que no son melancólicas.

porque esa es su esencia, su propio olor, que no se sabe muy bien de dónde viene. Olor personal y propio tan sólo perteneciente a unas cuantas personas, olor que consigue embriagarnos a todos y, a su vez, hacer que sintamos una profunda admiración hacia él. Esencia secreta, esencia que convierte a las personas en seres excepcionales. La esencia del genio<sup>40</sup>.

Aunque la psicología contribuyó a delinear la personalidad genérica y el carácter de los artistas modernos, jamás podrá resolver el misterio del genio. Lo que vemos tomar forma es un modelo válido para todas las relaciones humanas: es una mezcla de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y experiencia lo que definió, y aún define la imagen del artista. No hubo nunca ni habrá jamás una respuesta definitiva al enigma de la personalidad creativa, pues, en palabras de Turner: "El arte es una profesión singular"<sup>41</sup>.

El genio es reconocido de forma duradera por todos en virtud de su alcance universal o, como mínimo, de su contribución a la herencia de la humanidad<sup>42</sup>.

Podemos precisar, en la línea con lo ya expuesto, que lo que caracteriza al genio son los siguientes cuatro puntos: su estructura, su historia, su obra y los intentos permanentes para encontrar un punto de equilibrio<sup>43</sup>.

En línea con lo expuesto, la evidencia, reflejada a través de la historia y de sus indagaciones más felices, nos resalta que el genio jamás se ha desarrollado (ha habitado) en un ser conformista, lento, apático y sin energía.

Para el psicoanálisis, los trastornos del humor que acompañan al genio muestran su parentesco con la melancolía<sup>44</sup>. La melancolía va unida al proceso de creación.

Pese a la incomprensión que le rodea por parte de la sociedad, ya que, aunque pertenece a ella, no se alinea con los hombre que la conforman, la convicción del genio siempre es la más fuerte. El genio despliega una energía considerable para luchar, incluso, contra una parte de sí mismo que quisiera rendirse ante la adversidad<sup>45</sup>.

### 3.5. LA EXCENTRICIDAD Y LA ECUACIÓN “GENIO” Y LOCURA<sup>46</sup>

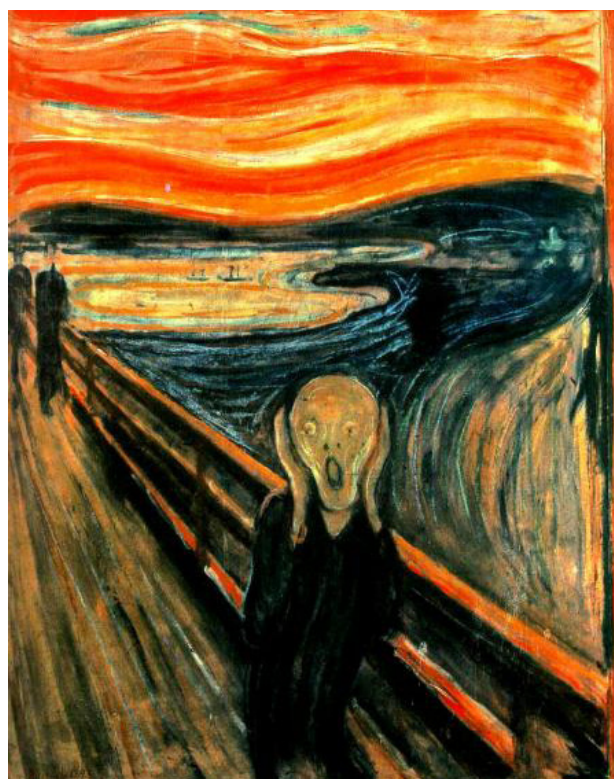


Fig. 3.9.- El Grito, Edvard Munch, 1893

45- *Ibidem*, pp. 218- 219. En cita de Heine, que Freud reproduce en 1914 en "*Introducción al narcisismo*", pone en boca de Kierkegaard: La enfermedad fue sin duda el fondo de todo impulso creativo; "/creando podía sanar, /creando recobré la salud". Kierkegaard, que relaciona directamente su genio y su sufrimiento, evoca con ella el vínculo que vivió entre creatividad y curación

46- Brenot, Ph.: "*Tierra de promisión*": "Entonces, doctor, ¿según usted todos los novelistas, hombres y mujeres, son unos neuróticos? [...] Para ser más exactos -responde-, todos serían unos neuróticos si no fueran novelistas. [...] La neurosis hace al artista, y el arte cura la neurosis.

47- Lo plantea en un texto célebre, el *Problema XXX*, al que recientemente se le ha añadido el subtítulo de *El hombre genial y la melancolía*.

48- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 33. La melancolía como expresión anímica y del pensamiento existe desde la noche de los tiempos; es hija de la antigua teoría de los humores que otorgaba a la bilis negra -literalmente, bilis (colia) negra (melan)- el poder de engendrar la tristeza. A partir de entonces, y durante más de dos mil años, la melancolía se irá adaptando al gusto de la época.

49- *Ibidem*, p. 38.

El tema de la unión, o duplicidad, del genio y la locura viene ya perfilándose desde antiguo; ya Aristóteles<sup>47</sup> se preguntaba por qué los hombres excepcionales son con tanta frecuencia melancólicos. Por melancolía, Aristóteles no sólo entendía esa tristeza soñadora vinculada a la imagen del artista que reaparecerá en el Renacimiento o en la época del Romanticismo, sino también esa noción antigua de la mezcla de los humores que marca la naturaleza de la personalidad<sup>48</sup>.

La concepción aristotélica de la melancolía es muy moderna, en la medida en que se considera una tendencia, una propensión ("todos los melancólicos son seres excepcionales, y no por enfermedad sino por naturaleza"), propensión que de forma secundaria puede llegar a ser enfermiza y provocar una afección corporal o incluso la locura<sup>49</sup>.

Finalmente, las grandes épocas pasionales del Renacimiento y el Romanticismo son las que convertirán la antigua melancolía en un estado anímico, e incluso en una manera de ser. "[...] El melancólico-





Fig. 3.10.- Cabezas grotescas, Leonardo da Vinci, Royal Library, Windsor Castle, 1490



Fig. 3.11.- Melancolía, Edvard Munch, Óleo sobre lienzo, Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega, 1895

romántico incorpora la tristeza a lo cotidiano y contempla su dolor en la profunda soledad del replegarse sobre sí mismo.[...] Se mezclan muy íntimamente una actitud filosófica, la búsqueda poética y la enfermedad depresiva que experimentarán dolorosamente esos soñadores del absoluto. De este modo, llegan al alba de la época moderna una locura liberada de sus cadenas y una melancolía impregnada de filosofía”<sup>50</sup>.

Más tarde Diderot, recuperando la idea de Aristóteles, formulará ese lugar común -el genio cercano a la locura- que los psiquiatras próximos al siglo XIX someterán a discusión. Esta “diferencia” de los seres fuera de lo común es una idea ampliamente extendida, según la cual el creador, el genio, es un inadaptado, un excéntrico, una persona inestable, obsesionada con su obra y, en caso extremo, rayana en la locura<sup>51</sup>.

Como hemos visto a partir de la teoría del entusiasmo divino de Platón, asumida por parte del Renacimiento, con la consiguiente concepción del artista como ser melancólico y cuya personalidad raya en la excentricidad, con la posterior exaltación del “salvajismo artístico”, como método válido y necesario de enfrentarse a la realidad, en la configuración de la *leyenda del artista* aparece como tipo biográfico fijo la tan conocida ecuación del genio y la locura. Ecuación que se convierte en una realidad constante en los siglos XIX y XX, siendo su alcance e influencia tal que sigue presente en nuestros días, en el siglo XXI.

La ecuación entre genio y locura es la más definidora de la *leyenda del artista*: el genio loco, los «nacidos bajo el signo de Saturno» como reza título del libro de Rudolf y Margot Wittkower que, con profusión, se ha citado en estas páginas. En él se afirma que esta concepción nació en un crítico momento histórico: el Renacimiento. Las crónicas de la época definían a los artistas emancipados como melancólicos, contemplativos,

50- *Ibidem*, p. 34.

51- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 10.

meditabundos, recelosos, solitarios, creativos..., en fin, las características del llamado «temperamento saturnino».

Platón diferenció entre la locura clínica y la locura creativa -aquella locura que poseen los profetas y los poetas-. Más tarde, con la extensión y admiración por lo helenístico, los artistas fueron admitidos en el círculo de los creadores inspirados. El Renacimiento volvió a esta interpretación helenística de la teoría platónica de los furores. Pero el concepto renacentista del *divino artista*, no sólo provenía de la teoría de Platón del entusiasmo poético, sino también del concepto medieval de Dios Padre como artista: como arquitecto del universo. "[...] El artista como un *alter deus*"<sup>52</sup>.

El antiguo "genio"<sup>53</sup> no denota en absoluto una fuerza espiritual sobresaliente, ya que se refería, en principio, a la capacidad generativa corporal, a la vitalidad de los hombres. Por ello, al concepto original de "genio" como esencia le es peculiar una idea de creatividad que, ligada a la capacidad creativa de lo vivo, representa al carácter creativo y generador de la vida sana. La visión moderna del concepto de "genio" muestra una inequívoca tendencia al alejamiento de las fuentes antiguas.

La teoría del entusiasmo es, en la antigüedad, sólo un ejemplo específico del camino seguido hacia el conocimiento del género humano. "[...] La "fascinación" por los dioses es un regalo, un medio de conocimiento y no un castigo. [...] Poder experimentar la gracia de la inspiración divina significa ser partícipe de la sabiduría más alta y auténticamente única, a la que sólo conduce la vía pasiva de la petición, el servicio y el éxtasis receptivo: no debe, pues, interpretarse erróneamente como locura"<sup>54</sup>.

A partir de entonces, la idea de que el verdadero artista creaba en un estado de locura inspirada fue muy discutida y, generalmente, aceptada. De todos los intrincados problemas referentes a la naturaleza y personalidad de los artistas, pocos han dado lugar a una investigación más ardua que el de la relación entre genio y locura. Tratado por primera vez en Grecia, el problema no ha perdido nada de su atractivo. Es cierto que prevaleció en el silencio durante la Edad Media, al menos en lo tocante a los artistas, pero, desde tiempos posmedievales, nunca ha sido totalmente abandonada la idea de que el talento y genio artísticos dependen de un tipo de personalidad cuyo equilibrio racional y mental es precario. La noción del "artista loco" es una realidad histórica, y, al descartarla por equivocada, se niega la existencia de un símbolo genérico profundamente significativo<sup>55</sup>.

Tanto Brenot como Wittkower señalan la excentricidad como otro rasgo característico de la personalidad de los artistas, pues el distanciamiento respecto de los convencionalismos sociales, el cultivo del individualismo y la reivindicación de la libertad de expresión hicieron que, ya en el Renacimiento, se considerase al artista como un ser excéntrico.

Como formula Wittkower, dicha excentricidad es el rasgo social de una época en la que, por primera vez desde la Antigüedad, los artistas se veían enfrentados a las mismas dificultades que los demás creadores. Aunque

52- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 100. - Ficción, 1561, II, 1365. Marsilio Ficino, el gran filósofo florentino y comentarista de los Diálogos de Platón, fue el que abrió el camino para la difusión del pensamiento platónico. [...] Platón llama al amor celestial el deseo inenarrable, lo que nos mueve a reconocer la hermosura divina. El ver un cuerpo hermoso excita el deseo ardiente de la hermosura divina y, por lo tanto, los inspirados han sido arrebatados a un estado de locura divina.

53- Según la vieja idea romana, la raíz "gen" (ingenium y gingere, que significan "engendrar").

54- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 18.

55- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 102.

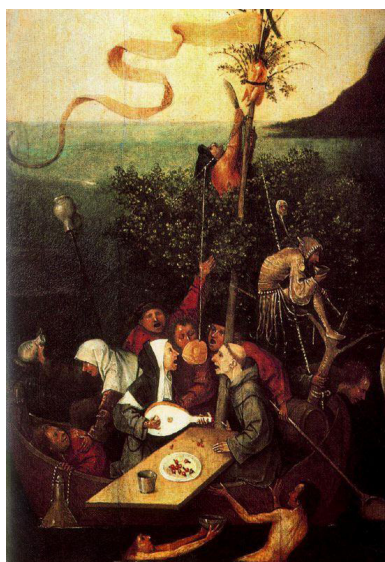


Fig. 3.11 a).- La nave de los locos, Jheronimus Bosch (El Bosco), Museo del Louvre, París, 1503-1504



Fig. 3.12.- Delante del manicomio de Saint-Remy, Vicent Van Gogh, Óleo sobre lienzo. 58 x 45 cm. Museo de Orsay, París, 1889.

56- Así biografías, autobiografías y patobiografías nos proporcionan testimonios directos, análisis y opiniones psiquiátricas que corroboran la intuición de Aristóteles.

57- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 15. De hecho, la palabra "*manía*", es difícil de traducir sin prestarse a equívocos, debido a la ausencia de formas equivalentes en la actualidad. La antigua traducción por "embriaguez" o "delirio", en contradicción excesiva con el sentido que tenía en la antigüedad, induce a concederle, erróneamente a manía, el sentido de "locura" y a malentenderla como algo primitivo y mágico, o a atribuirle al concepto el carácter de una vivencia evocada por medio de drogas.

58- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 11.

59- *Ibidem*, p. 38-39.

Esta imagen reaparece en el siglo XV, en la obra de Marsilio Ficino, *De triplice vita*, de 1489, con la aportación de la influencia de Saturno en el comportamiento genial. Esta concepción, médico-astrológica, fue adoptada por el mundo del Renacimiento, y recorrerá la existencia del *genio* en los melancólicos nacidos bajo el signo de Saturno.

60- Foucault, Michel: "*Historia de la locura en la época clásica*". Según Foucault, el siglo XVII es la gran época del internamiento de la locura, de la interpretación del fenómeno de la locura.

61- *Ibidem*, pp. 40-41. La psiquiatría confirmará la relación íntima entre el genio y la locura, ilustrándola con casos clínicos y razonamientos todavía empíricos... Aunque se intentará, dado el carácter permanente de la controversia, realizar una síntesis de esta delicada cuestión. Por su parte, la escuela psiquiátrica alemana desarrollará la noción de "patobiografía", análisis clínico de la biografía, con Moebius, Lange-Eichbaum, y finalmente Ernest Kretschmer, cuya obra *Hombres geniales*, de 1929, sigue siendo en nuestros días el trabajo más elaborado sobre esta cuestión.

no se puede concluir que la excentricidad fuese una invención literaria del Renacimiento, sí es cierto que los biógrafos se encontraron con un grupo de artistas particularmente "raros". Esta excentricidad va estrechamente unida a la idea de la locura, pues todo aquel que se comporta de un modo excéntrico se aparta de la norma, se aparta del modo de vivir y de pensar común al resto de los mortales y, por lo tanto, de acuerdo con la trivialización del término "locura", puede ser tachado de loco por el resto de la sociedad.

La exaltación creadora<sup>56</sup> va íntimamente ligada a la melancolía, es hermana de la depresión e hija de la manía<sup>57</sup>, pero también pariente cercana de la locura cuando la obra ya no consigue contener todos los afectos<sup>58</sup>.

Melancolía que también puede confinar a la locura, designada aquí con dos términos: *mania*, la manía, excitación y exuberancia del humor, el polo positivo de la depresión; y *ektasis*, el éxtasis, que literalmente significa salir de uno mismo (*ek-stasis*), y que refleja muy bien el desdoblamiento de la locura o de la creación, el extravío del espíritu alucinado, iluminado o inspirado...

Aristóteles precisa la gradación anímica de los personajes excepcionales que se mueven entre manía y depresión melancólica. "[...] Para Aristóteles, los seres excepcionales no cruzan la frontera de la melancolía, pese a su naturaleza profunda. Esta idea motriz recorrerá los siglos posteriores (y estará siempre presente) bajo la pluma de todos los comentaristas del pensamiento clásico"<sup>59</sup>.

De la "nave de los locos" al sanatorio psiquiátrico<sup>60</sup>, el razonamiento de la exclusión siempre es el mismo: está loco todo aquel que transgrede las reglas de la moral social, del bien pensar y de las reglas de convivencia que, en cada época histórica, se ha dado a sí misma la sociedad.

Durante el siglo XIX<sup>61</sup> la diagnosis clínica confirmó la suposición anterior del parentesco entre el genio y la locura. "[...] Mientras tanto, una escuela de psicólogos profesionales, representada por hombres como el



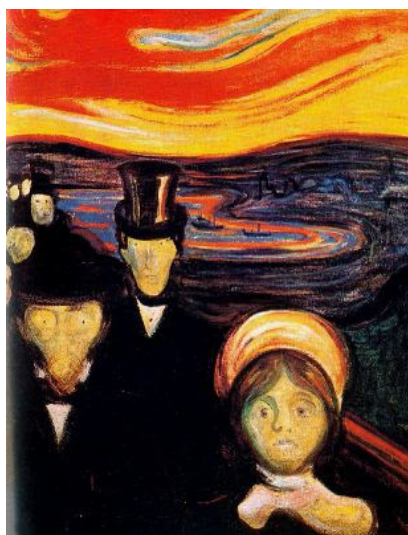


Fig. 3.13. - Ansiedad, Edvard Munch, 1894.



Fig. 3.14. - Autorretrato con oreja vendada y pipa, Vincent Van Gogh, Óleo sobre lienzo. 51 x 45 cm. Colección Leigh B. Block. Chicago, 1889.

francés Moreau (1804-1884), el italiano Lombroso (1836-1909) y el alemán Moebius (1853-1907), habían puesto en correlación la psicosis y la actividad artística. Sus descubrimientos influyeron de modo considerable en los psiquiatras del siglo XX<sup>62</sup>.

A principios del siglo XX, y en torno a Freud, el psicoanálisis abandonará el concepto de locura para precisar con más sutileza la psicodinámica del proceso creador. Los psicoanalistas dogmáticos tampoco se alejan del esquema básico, aunque la terminología ha cambiado. Aparecen el complejo de Edipo y la culpabilidad, el narcisismo y las víctimas propiciadas por su super-ego, así como por las frustraciones y traumas psíquicos. El artista lunático, melancólico, excéntrico, se convierte en artista neurótico<sup>63</sup>.

Esta presuposición que vincula arte y locura es fácil detectarla entre los artistas. Bien es cierto que, entre los creadores y seres excepcionales, se puede constatar la existencia de un elevado número de personas que, adoptando otro término más científico y específico que no el de "locura", han padecido y padecen una alternancia maníaco-depresiva, es decir, variaciones del humor que oscilan entre depresión y excitación.

En la autopercepción de muchos artistas, el psicoanálisis ha ejercido una poderosa influencia y así nos encontramos con los que se psicoanalizan para escarbar, en su yo profundo, la raíz de su creatividad personal, y, por otro lado, con aquellos que sufren trastornos y temen someterse a terapias por el miedo a acabar de este modo con la fuente de su potencial creador. Parece que la presencia de algunos casos históricos de psicosis declarada —Van Gogh como paradigma— crean un efecto de sobregeneralización fuertemente enraizado en la tradición de cinco siglos y muy condicionado en el presente por la influencia del psicoanálisis.

Brenot<sup>64</sup> se atreve a marcar y señalar que hay un factor propio del genio que él mismo llama "factor humano", y también señala la importancia de la función social, que denomina "*función chamánica*", ya que piensa

62- Wittkower, R. y M.: "*Nacidos bajo el signo de Saturno*", p. 101. Lange-Eichbaum, cuya obra enciclopédica *El genio, la locura y la fama*, 1979, gozó (y sigue gozando) de una popularidad excesiva, concluye que "la mayoría de los genios tenían una anormalidad psicopática, [...] muchos eran también neuróticos.

63- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 32. La clínica médica lo ha sustituido el término de locura por "neurosis", "psicosis" o "depresión". El término locura, propiamente dicho, se aplica más bien a la realidad clínica de psicosis, enfermedad mental habitualmente grave que procede de la estructura psíquica.

64- Brenot, Philippe: *El genio y la locura*, p. 83. Ante esta imagen ampliamente extendida del genio excéntrico, continúa sobre el tapete la cuestión de la relación entre genio y locura. ¿Están los creadores afectados, en mayor o menor medida, por la locura? ¿Interviene la locura en la creación? ¿Confunden los médicos el delirio con la metáfora poética? Con todo, si la locura forma parte del genio, parece evidente que no es una condición suficiente y que no se es genial por el hecho de estar loco. Es necesario precisar, además, que no se puede reducir el genio a la locura, tal como la fácil crítica a nuestro razonamiento podría dar a entender.

que el propio proceder del artista presenta innumerables puntos en común con el papel que desempeña el chamán en aquellas tribus en donde todavía está presente<sup>65</sup>.

Desde la perspectiva del sentido común, el genio tiene unas características propias: es fulgurante, intuitivo y espontáneo -“el genio en estado salvaje”-, es tranquilo, sereno y perseverante -el genio laborioso-, es, por último, profundamente asocial en el marco de un modo de vida que a menudo confina al aislamiento, a la ascesis, a la marginalidad. Porque, en definitiva, para todos nosotros (y de acuerdo con la tradición), el genio es un ser curioso, un excéntrico, ¡un loco!<sup>66</sup>

La actitud descriptiva actual destaca las dificultades morales, psicológicas o mentales que aparecen con frecuencia en los creadores y en los reconocidos como seres excepcionales, aunque, por supuesto, no establece ningún vínculo de causalidad directa. Quizás se podría aventurar que el genio y la locura son la expresión de una misma estructura de personalidad, que uno y otra no son sino distintas facetas de una misma cara. Es evidente que la vivencia de la locura, cuando existe locura, influye en el genio y que, por el contrario, el genio atenúa en cierto modo la locura<sup>67</sup>.

El creador-artista se sitúa en la peligrosa e inestable frontera entre la alucinación y la realidad. La iluminación interior del creador lo mantiene muchas veces alejado de su entorno y llega a adquirir tal fuerza que parece semejar a lo que llamamos “alucinación”. El genio inspirado, y totalmente interiorizado, experimenta una especie de desdoblamiento, se agita exteriormente mientras que vive con intensidad la alucinación fulgurante de un momento de inspiración<sup>68</sup>.

La profunda diferencia entre las alucinaciones del joven esquizofrénico y la inspiración alucinatoria del artista genial radica en que esta última es habitualmente concreta y aislada, es decir, permite la prosecución relativa de una vida de relación... Esta mecánica mental, que ha estado presente en un elevado número de personas excepcionales que han guiado el mundo, encuentra un factor de equilibrio en el reconocimiento social por parte de sus contemporáneos...<sup>69</sup>

La historia clínica de las llamadas depresiones (inciden en la mente) sugiere al médico que se trata de una enfermedad; el análisis de la desesperación revela al filósofo el sentido de la condición humana. Esta separación arbitraria del cuerpo y del espíritu ilustra a la perfección el alejamiento de ambas disciplinas. Para una opción del psicoanálisis, que suele situarse al lado de la filosofía, afirma que no existe depresión sino una fluctuación permanente de las pulsiones de vida y de las pulsiones de muerte<sup>70</sup>.

Actualmente se sabe que la depresión es un fenómeno biológico autoalimentado y determinado por múltiples factores, consecuencia de la evolución de una neurosis, de angustias, de obsesiones, de fobias..., o, incluso, puede verse favorecido por factores genéticos y familiares<sup>71</sup>.

Según la ciencia actual, podemos describir tres tipos esenciales que inciden en la modificación del estado de ánimo en los creadores: evolutio-

65- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 12. El genio domina los siglos y trasciende la humanidad. Es una herencia de nuestra historia y continúa siendo uno de los grandes interrogantes de nuestro espíritu. Wittkower, R. y M. (*Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 103) defiende que este retrato del “artista loco”, que apareció en el Renacimiento, cuando los artistas habían luchado (y ganado) por un puesto especial en la sociedad y que aún perdura en la mente popular, está compuesto de muchos elementos heterogéneos en lugar de restringirse a la creencia de que el genio es un enfermo mental.

66- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 43. De nuevo en la articulación tan sensible entre el genio y la locura, el creador enfrentado al conflicto interior sólo tiene una alternativa: o bien la creación de la obra reparadora, o bien la angustia, la locura, la depresión y el suicidio.

67- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 121. Kretschmer cree firmemente que ese elemento psicopático, asocial o incluso antisocial que aparece con frecuencia en los seres excepcionales es un componente interno indispensable, un fermento necesario para todos los genios.

68- *Ibidem*, p. 129. En este estado de trance, se parece en algunas características al personaje del chamán de las sociedades nómadas. Permanece al margen del grupo, posee el conocimiento, es el intercesor ante los dioses, está habitado por la divinidad cuyo nombre adopta...Y, como hipnotizado, escribe sueños e inventa el futuro.

69- *Ibidem*, pp. 131-132. La única definición del genio se encuentra en el reconocimiento social. Y también p. 135. La enfermedad de Camille Claudel y su delirio persecutorio en relación con Rodin fueron la sentencia de muerte para su obra y para su vida. Estuvo internada treinta años y murió en el manicomio de Ville-Evrard. El internamiento abusivo y el atentado contra las libertades que sufrió fueron denunciados por Paul Vibert, periodista de *Le Grand Matinal*, que negaba la noción de enfermedad en una artista como Camille y denunciaba la indiferencia familiar y el poder absoluto de los médicos.

70- La ciencia médica y la filosofía se complementan en la concepción de la patología depresiva. Freud, que fue el primero en mostrar la relación entre depresión, melancolía y patología del duelo, era fundamentalmente un médico biólogo que intentó conectar el aparato psíquico a las representaciones del sistema nervioso.

71- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 140-141.





Fig. 3.16.- Edvard Munch en su estudio



Fig. 3.17.- La muerte y la doncella, Edvard Munch, 1893

72- En 1914, tras su ruptura con Alma Mahler, Oskar Kokoschka, muy depresivo y con tendencias suicidas, se encerró en un estudio para pintar su famoso cuadro *La novia del viento*. En este caso, la crisis depresiva se resolvió con un extraordinario momento de inspiración; al mismo tiempo, anotamos que la obra representa un formidable medio para controlar la angustia y el efecto depresivo.

73- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 142-143-144 El alcoholismo, las crisis de angustia, la depresión y un delirio persecutorio lo llevan en 1908 a la clínica del doctor Jacobson, en Copenhague. Su pintura ha cambiado, sus temas de inspiración son diferentes, su creatividad se ha difuminado. La depresión, que era el motor del primer periodo, ha dejado paso a un equilibrio poco creativo que debilitará su obra, impidiéndole recuperar los temas tan personales del principio de su obra artística.

74- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 145. Monet, Beethoven, Baudelaire, Giorgio de Chirico son algunos ejemplos de creadores que sufrieron estados depresivos, crisis de angustia y de personalidad, y en los que vemos distintas formas de comportarse en cuanto a la relación con su propia obra.

75- *Ibidem*, p. 148.



Fig.3.15.- La novia del viento, Oskar Kokoschka, 1914

nes depresivas en su relación con la creatividad, evoluciones maníacas y trastornos maníaco-depresivos<sup>72</sup>.

En los lienzos del primer periodo de Edvard Munch se perciben la angustia y el sufrimiento moral, unos lienzos que presentan títulos explícitos como *La muerte y la doncella*, *Amor y odio*, *El grito* de 1893, o *Ansiedad* de 1894. "He vuelto a caer enfermo -dice- y me refugio en una clínica para los nervios antes de regresar a Noruega. Tengo miedo de la gente. No duermo"<sup>73</sup>.

El sufrimiento depresivo, tan a menudo presente en el creador, está relacionado con el fracaso de las relaciones sociales —su reconocimiento social y cultural en la mayoría de las veces- y la debilidad momentánea de su ego, de su narcisismo, que se traduce en una lentitud que expresa el vacío interior y la incapacidad para elaborar. Lentitud, insuficiencia del desarrollo del narcisismo e inhibición de la creatividad interrumpen los periodos fecundos del artista, en una alternancia entre el placer de la creación y el dolor de la espera estéril, lo que nos recuerda la alternancia manía-depresión<sup>74</sup>.

En cuanto a la patología del maníaco -y del hipomaníaco, que es su equivalente en menor escala, pero que ocurre con mayor frecuencia- se destaca que duerme poco, piensa deprisa, actúa rápidamente. Está tocado por una aceleración mental, que le hace "tener cien ideas por segundo".

"[...] Las asociaciones de ideas son fáciles, rápidas, originales, visionarias. La inventiva del lenguaje, las incoherencias y los neologismos caracterizan el discurso maníaco; la escritura automática de los surrealistas lo caracteriza con precisión. Este pensamiento audaz e innovador es característico del acceso patológico maníaco"<sup>75</sup>.





Fig. 3.19.- Autorretrato en el taller, Goya óleo sobre tela 42 x 28 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1790-1795



Fig. 3.20.- Minotauro, bebedor y mujeres, grabado, Pablo Ruiz Picasso, 1933

76- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 150-151-152.

También Velázquez parecía tener una inspiración inagotable -al igual que Goya-, pintaba un rostro en dos horas y realizaba un fresco mural en dos o tres días. Se dice que Van Gogh llegó a realizar casi setenta lienzos y una treintena de dibujos en tan sólo nueve semanas, de mayo a junio de 1890, fecha en que puso fin a su vida.

77- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 155.

Las evoluciones bipolares son tan frecuentes en los creadores que Kay Redfield Jamison, psiquiatra y profesor de la universidad de John Hopkins de Washington, afirma: "No es imposible que la psicosis maníaco-depresiva y la creatividad estén íntimamente unidas". Lo cierto es que muchos poetas, escritores y creadores experimentan a la vez una periodicidad en su producción artística y accesos maníaco-depresivos, además de presentar una importante herencia familiar en la que se dan depresiones, episodios maníacos y suicidios. Es el caso de Van Gogh, Hemingway, Virginia Wolf, Byron, Schumann, Wittgenstein, Nietzsche, Schopenhauer...



Fig. 3.18.- Amor y odio, posteriormente llamado La danza de la vida, Edvard Munch, 1899-1900.

Hay innumerables ejemplos de la creación de la obra de arte en un momento de éxtasis, eufórico, hipomaniaco o incluso maniaco, en el que el creador parece tocado por un genio interior que guía todos y cada uno de sus gestos. La rapidez a la hora de ejecutar la obra y de darle forma no deja de sorprendernos debido a la energía fuera de lo común que requiere.

El trazo lúcido de Pablo Picasso era casi instantáneo y estaba como guiado por una seguridad interior que le hacía reproducir en el lienzo un proyecto casi acabado. Hacia los años cincuenta del siglo pasado era capaz de realizar una decena de litografías al día.

¿Sufrió Picasso depresiones? ¿Padeció variaciones o trastornos de ánimo? Carecemos de datos rigurosos para confirmarlo, aunque su energía inagotable, estuvo presente en él hasta el final de sus días, y en sí misma se puede considerar como una premonición de la depresión. La obra y las conquistas femeninas tal vez contribuyeron a su restablecimiento<sup>76</sup>.

En la patología de la psicosis maníaco-depresiva, o la psicosis periódica (trastorno bipolar del humor), en razón de la impulsividad y de los cambios bruscos del estado anímico, el riesgo de suicidios es muy elevado: una quinta parte de los enfermos maníaco-depresivos no tratados se suicida. Esta enfermedad al parecer está relacionada con factores constitucionales, con causas hereditarias y, a menudo, familiares<sup>77</sup>.

El carácter familiar de la enfermedad maníaco-depresiva va acompañado de una fuerte predeterminación. Kay Jamison, que ha estudiado la genealogía de veinticinco familias de creadores, ha hecho observaciones sorprendentes sobre determinados detalles biográficos o genealógicos con frecuencia silenciados, por ejemplo, en la historia de

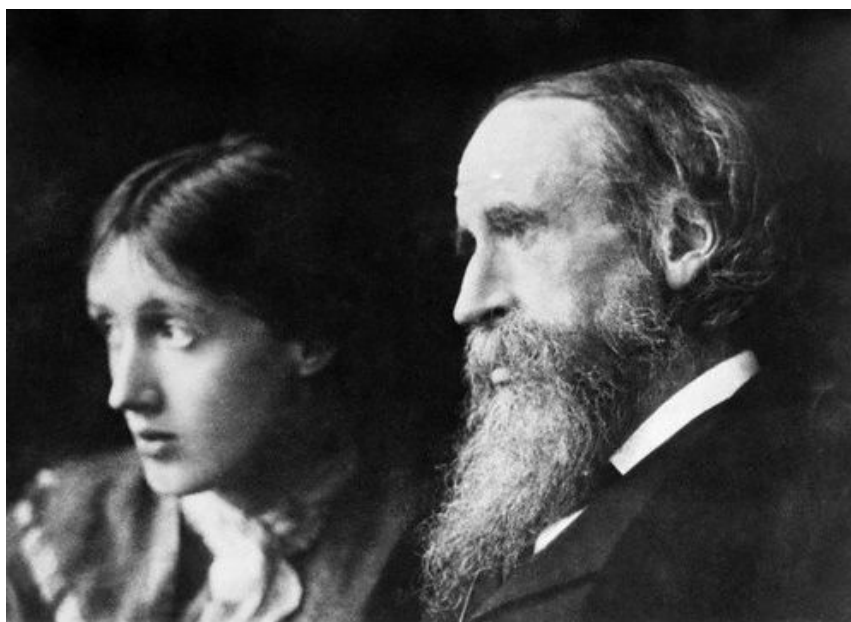


Fig. 3.21.- Virginia Woolf y su padre Sir Leslie Stephen

Virginia Woolf: un padre maníaco-depresivo, una madre melancólica, un primo hermano fallecido durante un episodio maníaco y trastornos del humor en todos sus hermanos y hermanas<sup>78</sup>.

#### a) *Los límites del genio*

De acuerdo con la tradición, se puede colegir que la locura creadora es necesaria para el alma del genio, la alimenta con su savia renovadora y creadora. Se puede decir, al hilo de la tradición, que siempre hay un átomo de locura en el genio, pero es una locura distinta a la enfermedad mental, pues la creación tiñe el espíritu de un color muy particular y, en contrapartida, la locura dota a la creación de una sensibilidad inigualable.

El verdadero laboratorio de la obra está en el ser interior, con su libertad y sus contradicciones. Si está enfermo, la enfermedad forma parte de la obra, no deja de ser una obra... ¿Qué es pues la locura, en su forma más general pero más concreta, que rechaza desde el principio todas las influencias del conocimiento sobre ella? Nada más, sin duda alguna, que "la ausencia de obra"<sup>79</sup>.

En el paroxismo de la crisis, la angustia de la locura paraliza las fuerzas creativas. Toda atención del poeta se centra en el dolor moral, que ofrece su abismo insondable. Entonces el pintor deja de pintar, el músico deja de componer, el poeta de escribir, el sabio de pensar, el profeta de hablar. Se ha cerrado el acceso a la verdad<sup>80</sup>.

¿Puede existir un arte de los locos? Sí, responde con entusiasmo André Breton, que decididamente es el defensor de todas las libertades. Breton ve en la expresión libre de la locura una gran similitud con la verdad absoluta y la pureza de los valores morales, y, en el mundo cerrado del

78- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 161-162-163. Jamison nos relata también el caso de dos familias sorprendentes: la de Hemingway y la de Van Gogh. [...] Hemingway repite el gesto de su padre al quitarse la vida. Pero, también encontramos el suicidio de su hermano y el de su hermana. [...] Similar es el caso de Vicent Van Gogh, ya que puede considerarse su enfermedad una evolución maníaco-depresiva, pues sufría todos los veranos fases maníacas que coincidían con una exaltación de su pintura. Theo, su inseparable hermano, fue hospitalizado en un centro psiquiátrico de Utrech y murió psicótico; su hermano pequeño se suicidó, y Wilhelmina, su hermana, pasó muchos años internada.

79- Foucault, M.: *Historia de la locura en la época clásica*,

80- Brenot, Ph.: "El genio y la locura", pp. 179-180. El caso de Camille Claudel es uno de los múltiples ejemplos que ilustran a la perfección esta línea de investigación. La psicosis paranoica que invade poco a poco su mente y ahoga su creatividad a partir de 1905, antes de su largo internamiento de treinta años, de 1913 a 1943. No hay más que constatar el desorden de ideas que acompaña a episodios delirantes de nuestros pacientes, y la escasa coherencia de su producción gráfica o pictórica durante las fases agudas de la enfermedad, para tomar conciencia de la imposibilidad de proseguir una obra en un acceso de locura.





Fig. 3.22.- Autorretrato con sombrero de paja, Vicent Van Gogh, 1887



Fig. 3.23.- Retrato de Theo Van Gogh, Vicent Van Gogh, 1889



Fig. 3.24.- Camille Claudel en 1884

81- El arte atribuido a locos es un descubrimiento reciente, ya, desde finales del siglo pasado, despierta el interés del público, coincide tal posición con el desarrollo de la psiquiatría y con la transformación de la expresión artística sin el corsé del academicismo. No es casual que las dos obras precursoras de la materia, *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, del doctor Jean Rougues de Fursac, y *L'art chez les fous*, de Marcel Rejá, daten respectivamente de 1905 y 1907, la misma época en que nace el fauvismo en torno a Matisse, y en la que aparece el cubismo con *Les demoiselles d'Avignon*. Conceder valor a la expresión de la locura equivalía entonces a consumir la ruptura con la estética clásica.

82- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 183-184-185.

Marcel Rejá tiene el mérito de establecer dos límites a esta reflexión cuando precisa: "Sin duda parece excesivo emplear la palabra "obra de arte" al referirnos a tales producciones. [...] A mi entender, esta distinción permite poner de manifiesto dos criterios importantes que pueden calificar el arte y la creación: la intencionalidad y la continuidad de la obra".

83- Para oficializar este movimiento llamado "artístico", en 1950 se celebrará en París, durante el primer Congreso Mundial de Psiquiatría, la primera Exposición Internacional de Arte Psicopatológico -cerca de dos mil obras realizadas por trescientos cincuenta enfermos-, manifestación que fundamentalmente constituía un testimonio del gran interés que despierta en los psiquiatras la expresión artística.

84- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 186-187.

manicomio, una defensa contra el capitalismo, que, según él, pervierte la expresión artística<sup>81</sup>.

Se plantea también la cuestión de en qué medida el estudio de los escritos y dibujos de dementes puede servir de ayuda para diagnosticar las enfermedades mentales. Marcel Rejá afirma que la producción artística de los dementes no es un simple muestrario de documentos pintorescos, sino que refleja su personalidad y, en cierta medida, el trastorno mental que padecen<sup>82</sup>.

El interés por el arte de los llamados "locos" se manifestó realmente a partir de 1920, apoyado por cuatro firmas de reconocido prestigio social. En primer lugar fue la publicación en Berlín, en 1922, del trabajo de Prinzhorn, *Expresiones de la locura*, que describía casi cinco mil obras, llamadas "artísticas", efectuadas por cuatrocientos cincuenta dementes, en su mayoría esquizofrénicos. A continuación, fueron los trabajos del gran psiquiatra francés Pierre Janet, con quien André Breton se relacionó en el hospital de Sainte- Anne. Siguió, en el año 1924, la publicación del primer *Manifiesto del surrealismo*, que denunciará la psiquiatría practicada en los manicomios y el posterior encierro de los artistas, al tiempo que preconizará el principio de la escritura automática. Finalmente, en el año 1946, Jean Dubuffet propondrá su *Prospectus aux amateurs de tont genre* y, en un trabajo de "deconstrucción", presentará su colección de *art brut*, compuesta de obras de marginados, delincuentes, presos, jubilados, y, sobre todo, dementes<sup>83</sup>.

Ante todo, resulta muy sorprendente observar que, en este terreno, las obras en cuestión son fundamentalmente pictóricas y plásticas, como si la pintura fuera el único medio de expresión de la "locura" o el más frecuente. Sin embargo, la pintura sigue siendo la expresión que "ofrece más que ver", sobre todo, desde que puede compararse con las producciones recientes del arte abstracto, el *art brut*, el arte concreto o incluso metafísico<sup>84</sup>.



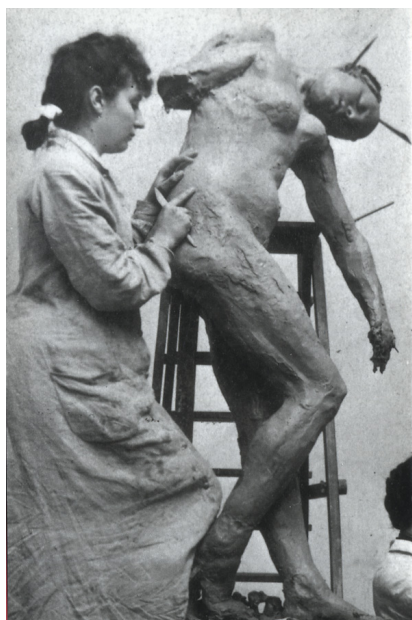


Fig. 3.25.- Camille Claudel trabajando en el estudio de Rodin, Musée Rodin, París, c. 1888.



Fig. 3.26.- La edad madura, Camille Claudel, 1898

85- Brenot, Ph.: "El genio y la locura", p. 191.

86- *Ibidem*, pp. 194- 195.

Camille Claudel es una hija sustituta, nacida en 1864 quince meses después del fallecimiento de su hermano a los dieciséis días... Desde muy pronto Camille empieza a modelar en barro; [...] Será una de las escasas mujeres escultoras, y expondrá en 1882. Su relación con Rodin inaugura diez años tormentosos que conducirán a su aislamiento progresivo en el delirio persecutorio, a partir de 1905, y a su largo internamiento, que durará desde 1913 hasta su muerte en 1943. [...] Paul Claudel alcanza su dimensión de poeta universal y Camille desaparece, destruye su obra y cierra los ojos a la vida. Ella era la representación de una familia con un poderoso potencial patógeno, que había sabido dejar surgir al hermano y que, para permitirle proseguir su obra, debía ahogar a la hermana atrapada entre las crueles mandíbulas de la negación de su madre y los celos de su propia hermana. [...] ¿Había que internar a Camille Claudel para salvaguardarla o para proteger su entorno?

87- Maupassant, G. de, "Lettre d'un fou", Le Castor Astral, París, 1993.

"Querido doctor, me pongo en sus manos. Hágame lo que quiera. Le explicaré con toda franqueza mi extraño estado anímico, y se dará cuenta de que sería preferible que se ocuparan de mí durante algún tiempo en una casa de salud antes que dejarme a merced de las alucinaciones y los sufrimientos que me acosan".

88- En la medida en que los tratamientos con psicotrópicos se oponen a las fuerzas del inconsciente que son el motor de la obra; así como en la medida en que limitan el descenso a los infiernos que el poeta necesita para acercarse a su verdad.

En 1951, en *Les voix du silence*, André Malraux, se manifestó acerca de la división entre el arte y la locura: "El verdadero loco, porque no finge, comparte realmente un dominio con el artista: el de la ruptura. [...] La ruptura del artista es un sostén y un momento de su genio, la del loco es una prisión". Desarrollando su pensamiento, se puede decir que si la locura permite al enfermo y al artista romper con sus contemporáneos es porque el arte y la locura tienen en común ese automatismo mental que genera hasta el infinito combinaciones de uno mismo, en el sentido de nuestra capacidad ilimitada para crear lenguaje<sup>85</sup>.

En esas familias con potencial creativo, en esas familias dispuestas a todo para alimentar al genio, es decir, en esas familias "de riesgo", se perpetrará un crimen: el asesinato del rival en potencia. Es el caso de Camille Claudel, del hermano pequeño de Víctor Hugo, de Cornélie, la hermana de Goethe...<sup>86</sup>

#### b) ¿Hay que curar a los genios?<sup>87</sup>

Ante la diversidad de respuestas (y estas con sus diferentes matizaciones), expondremos la oposición total: "No", responden indignados Jean Dubuffet y André Breton. "Sí", sostienen, entre otros Schumann, Styron y Daninos.

La posición de Jean Dubuffet será, unos decenios más tarde, la misma que Breton: responsabilizará a los psiquiatras y a sus tratamientos de la pérdida de creatividad en los enfermos mentales. Para Dubuffet, esa reserva de *art brut*, que constituye la locura, debe ser preservada como santuario; lo último es curar la locura, ya que ello significaría matar al genio<sup>88</sup>.



Figura 3.27.- El abandono, Camille Claudel, 1905



Fig. 3.28.- Grupo de cuatro árboles, Jean Dubuffet, Nueva York, 1972



Fig. 3.29.- Closerie Falbala, Jean Dubuffet, Valde Marne, Francia, 1973

89- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 200-201-202.

90- *Ibidem*, p. 210.

91- *Ibidem*, p. 220.

Existen numerosos testimonios de la función apaciguadora de la enfermedad por medio de la creación. "[...] El acto creativo, serviría para tapar una brecha, y para restablecerse de una enfermedad creadora de la que es imposible curarse porque forma parte de uno mismo".

92- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 234- 235. El control de la pulsión creadora aparece como el principal factor en el equilibrio del genio. Walter Benjamín veía en Péguy una inmensa melancolía controlada, dos condiciones necesarias, una para la inspiración y la otra para su mantenimiento.



Fig. 3.30.- Smiling Face (La Bouche media luna), Jean Dubuffet, 1948 31.- Dhotel sombra de albaricoque, Jean Dubuffet, 1940



Fig. 3.31.- Dhotel sombra de albaricoque, Jean Dubuffet, 1940

No es casual que la opinión contraria sea sostenida por los que sufren y han experimentado el insoportable dolor moral que produce la enfermedad mental en la vida cotidiana, como por ejemplo Schumann, el cual, atormentado por el delirio, guarda sus composiciones, pide un coche y suplica que se ocupen de él y lo internen<sup>89</sup>.

¿Hay que curar al genio aun a riesgo de ahogarlo o volverlo estéril?

El psiquiatra no vacila en responder: "No, preservemos la originalidad de cada ser y sus capacidades creativas". Mediante la psicoterapia, con o sin medicación, el terapeuta conduce al paciente hacia la vía de curación o de la estabilización de su estado. Si bien la obra deja de ser la obra de la neurosis, siempre será la de su autor. Un creador evoluciona, por supuesto, pero sin duda alguna continuará creando, pues, una vez más, la creación no se reduce en ningún caso a un proceso patológico<sup>90</sup>.

Para el psicoanálisis, la obra trabaja, la obra repara y colma la carencia que la enfermedad produce al movilizar la energía interior del autor hasta la sublimación. Sirve de alternativa de la depresión<sup>91</sup>.

Luchando contra las múltiples fuerzas que actúan en él, el genio intenta mantener un equilibrio realmente frágil. La imagen del genio se construye en torno al narcisismo y al ideal de sí mismo, cuyas heridas siempre serán un pretexto para el exceso reparador.

El equilibrio, difícil de obtener, incide en que la balanza se incline muchas veces a favor del lado más patológico, por lo que la obra, como elemento de curación y como elemento realmente importante a la hora de mantener el equilibrio de la balanza, se convierte en amenaza para el propio artista: "Asqueado de las letras, he querido ir más allá de las letras y vivir mi obra. La consecuencia es que mi obra me come, que comienza a vivir y que yo me muero. Por lo demás, las obras se dividen en dos: las que hacen vivir y las que matan". (*Cocteau: Opium*)<sup>92</sup>.



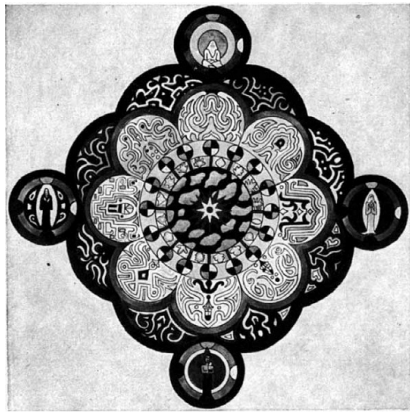


Fig. 3.32.- Figura realizada por un paciente de C. G. Jung en el curso de su tratamiento, publicado en *El Secreto de la flor de oro*, 1931



Fig. 3.34.- Judith Scott con una de sus obras



Fig. 3.35.- Chamán



Fig. 3.33.- Obra de Judith Scott

### c) *"Una pizca de locura en la cordura". (Séneca)*

El factor indispensable para el genio es el "factor humano" por excelencia, pues, en definitiva, es el que ha permitido que se produzcan todos los grandes progresos de la humanidad. Es el que permite al genio ser distinto de sus contemporáneos. Dicho "factor humano" permitió al primer hombre (tanto si seguimos la teoría evolucionista como la creacionista) diferenciarse de los primates inventando un mundo a su estilo. Ese "factor humano", en el sentido de factor de humanidad, primero tuvo un papel de agitador de las ideas y más tarde, en una segunda etapa, parece que se institucionalizó, en la medida en que la sociedad naciente tenía necesidad de creadores.

Si contemplamos, sin ideas preconcebidas, las sociedades tradicionales nómadas, que, hoy en día, permanecen como testimonio de los orígenes, aparece, ante nuestros ojos, un personaje clave, que se acerca tanto a nuestra idea de genio, que podemos preguntarnos legítimamente si ese ser fuera de lo común que hemos perseguido, ese creador, ese inventor, ese poeta, no es actualmente el chamán que le falta a nuestra sociedad<sup>93</sup>.

El artista es enteramente un chamán, puede ser considerado como un chamán. Su conducta excéntrica (su interiorización, su vivir al margen de la sociedad) no sorprende a nadie, puesto que es un chamán en el sentido de develador.

La función chamánica del genio demuestra la importancia de ese factor constitucional en la evolución de las sociedades humanas. El genio inspirado se desdobra, como Sócrates, como Einstein, como Rimbaud. Vive intensamente la alucinación fecunda de la otra realidad. Está habitado por ese "factor humano", fermento de futuro, que lo empuja a recuperar la alternativa nómada. Aunque quizás haya que estar en un estado hipnótico para rescribir, crear, inventar...<sup>94</sup>

93- El chamán es un sacerdote-brujero. Lo podemos considerar como un intermediario entre los humanos y los mundos paralelos, un terapeuta que domina el trance, el éxtasis y, en consecuencia, los espíritus. El chamanismo se define a través del viaje del chamán, en pos de los espíritus, a la otra realidad, la del mundo de los dioses, viaje que aparece como un proceso de sacralización de la realidad. La analogía entre el poeta y el chamán es sorprendente si se consideran sus hábitos, sus formas de vida, sus relaciones con los demás. Es un ser fuera de lo común que vive de privaciones, al margen de la vida cotidiana y del mundo de los espíritus. Se aísla del grupo, dado su profundo individualismo, y se distingue de sus semejantes por su subversión e insubmisión. El chamán transgrede el orden social, como un signo de su poder. Se aleja del mundo (se interioriza) y, a su regreso, trae el relato de sus viajes al más allá. Por último, el chamán es casi siempre un hombre y tan sólo en contadas ocasiones una mujer mayor, menopáusica, porque el grupo no acepta que una mujer joven esté tan poco disponible para la sociedad.

94- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 239-244.



### 3.6. LA OBRA DEL ARTISTA COMO ESPEJO DE SU ALMA



Fig. 3.36.- Retrato del pintor Caravaggio, dibujado por Ottavio Leoni



Fig. 3.37.- Baco enfermo, Caravaggio, Pintura al óleo, 66 cm x 52 cm, Galería Borghese, Roma, 1593-1594

La convicción de que el carácter de un hombre y el carácter de su obra son dependientes el uno del otro ya estaba profundamente arraigada en la antigüedad.

En el mundo clásico, Filón hablaba ya de que existe reciprocidad entre la obra y el carácter del artista. Marsilio Ficino formuló nuevamente esta teoría en su *Theologica Platonica* que mereció una amplia aceptación en el Renacimiento y conservó una influencia penetrante en las centurias siguientes. Para Kris y Kurz la vida íntima del artista se haya ligada a su obra; el creador y su creación están irrevocablemente unidos y nos relatan en su libro numerosos casos de suicidio cuando el artista siente que ha fracasado en su obra. "La vida y la fórmula biográfica aparecen doblemente relacionadas. Por un lado, las biografías narran acontecimientos tipo, modelando así por otro lado el destino de una profesión concreta. Aquel que pone en práctica su vocación, en cierto modo, acepta su destino tipo"<sup>95</sup>.

Es, pues, en el *Renacimiento* cuando se consolida este otro modelo de artista introvertido, reflexivo, intelectual, celoso de la singularidad de su obra porque refleja en ella su propia personalidad: el arquetipo es Miguel Ángel. Algunos historiadores del arte han contribuido a dicha teoría, alterando la interpretación de la realidad, si fuere preciso, con el fin de establecer un paralelismo entre el carácter del artista y su estilo personal de pintar. Así, por ejemplo, la pintura agresiva, el realismo brutal de Caravaggio, se asoció con un individuo violento, perverso, de pasiones desenfrenadas.

Así pues, el género biográfico en el Renacimiento resurge con una función de sublimación pues hay un gran interés por elevar la personalidad del artista y esto va estrechamente ligado a la creencia neoplatónica de que

95- Kris, E. y Kurz, O. : *La leyenda del artista*, pp. 112 y 108.

Ambos autores afirman también que: "Este proceso, que no concluyó hasta finales del siglo XIX, culminó con una tendencia a considerar la obra de arte cada vez más como una expresión del "alma" del artista. "[...] Las raíces de este pensamiento alcanzan las teorías platónicas y neoplatónicas del artista y su creatividad, que resurgieron en el *Renacimiento* y se fundieron con la idea de que el artista escucha una voz interior".

el cuerpo del hombre es el espejo de su alma y, por lo tanto, la obra del artista es también un fiel reflejo de su alma; el pintor siempre se pinta a sí mismo. Por lo tanto, los biógrafos tratan de magnificar y aunar rasgos característicos y comunes en cuanto a la personalidad del artista, y los propios artistas se acogen a dichos clichés como una forma de destacar su actividad frente al resto de la sociedad.

Toda obra de arte lleva pues el sello personal de su autor, ya que la obra refleja una personalidad propia, de ahí que el que se considere la obra como un espejo de su alma es una cuestión que sigue estando actualmente abierta a la conjetura.

El que se relacione directamente la obra de arte con la personalidad del artista es un hecho que sigue vigente hoy en día y creemos que está en estrecha relación con los avances de la psicología, sobre todo en relación con las teorías propias del psicoanálisis que retomaron la idea de que la creación artística no era más que otra expresión más del mundo psíquico del artista, relacionando por tanto intensamente vida (experiencias, pensamientos, sentimientos) y obra hasta llegar a la ecuación de que, a partir de la obra de un artista, se puede adivinar rasgos de su personalidad.

El psicoanálisis, hijo de la psicología del siglo XIX (y principios del XX), no rompe con la citada tradición y llega aún más lejos pues parte de la propia obra del artista como un medio más de análisis de la personalidad del individuo creativo, ya que los psicoanalistas consideran los problemas de personalidad como el incentivo existente detrás de la creación artística y las obras como una nueva dimensión que se añade a la personalidad, puesto que son el resultado del análisis y la sublimación de las represiones, sirva como ejemplo el estudio que hizo Freud sobre Leonardo.

Volviendo al *Renacimiento*, podemos decir que los artistas, siendo conscientes de la existente ecuación vida y obra, fueron configurando, al adherirse a ellos, determinados clichés del tipo creativo, y los propios biógrafos también contribuyeron a ello, ensalzando y recalcando determinadas actitudes propias de los artistas.

### **3.7. LA OBSESIÓN POR EL TRABAJO (EL OCIO CREATIVO, LA CREACIÓN EN SOLITARIO, LA AUTOCRÍTICA, LA INDEPENDENCIA DEL ARTISTA FRENTE AL COMPRADOR Y EL AISLAMIENTO SOCIAL)**

En cuanto a la actitud de los artistas frente a su trabajo, Wittkower destaca la obsesión por el trabajo, no entendida desde un punto de vista psicótico sino "normal". Señala, asimismo, el gran interés que despertó el estudio de la Antigüedad entre los artistas, lo que les acercó a una gran erudición sobre las principales corrientes artísticas: "[...] A partir del siglo XV, Roma se convirtió en una obsesión colectiva de los artistas. [...] En lugar de someterse a la rutina dispuesta por las reglas de un taller, ahora el

artista trabajaba por su propia cuenta, aspecto que conllevó el desarrollo de costumbres compatibles con su libertad, que, a su vez, les condujo a un celo excesivo por el estudio y el trabajo”<sup>96</sup>.

También señalan como rasgo característico de la nueva raza de artistas lo que denominan “el ocio creativo” y que explican de la siguiente manera: “Uno de los rasgos del artista emancipado fue su necesidad de introspección, y la introspección requiere reposo, a veces de una duración considerable. [...] A partir del siglo XV, encontramos en algunos artistas periodos de un trabajo de lo más intenso y concentrado alternados con imprevisibles intervalos de inactividad”<sup>97</sup>.

También la crítica especializada hace referencia al gusto de los artistas por la creación en solitario; el individualismo en la acción artística que lleva a resaltar la importancia concedida a la autocrítica como el único juicio válido.

Brenot coincide con Wittkower al señalar estos aspectos como característicos de la naturaleza del genio; asimismo, denomina “el genio en estado salvaje” para referirse al estado de gran actividad del artista, en el que apunta la existencia de una superabundancia de asociaciones de ideas que constituyen uno de los métodos inventivos del artista: los periodos de excitación unidos al entusiasmo de la creación.

También destaca “el genio laborioso”, que hace referencia a la gran aptitud para el trabajo y la perseverancia de los artistas para con su obra; como “la insumisión”, característica mediante la cual se puede considerar al artista como un ser asocial: “Todas las biografías evocan la independencia de los grandes creadores y los seres excepcionales, que se revelan contra el orden social, se retiran del mundo para refugiarse en el exilio de la creación”<sup>98</sup>.

#### a) *El deseo de la madre*

A partir de Freud<sup>99</sup>, que es el verdadero creador de la crítica psicoanalítica de la obra, los psicoanalistas han mostrado un gran interés por los mecanismos de la creatividad y han aventurado la hipótesis de un factor motor de la obra: el deseo de la madre.

Entre los creadores geniales se observa con frecuencia la perennidad de esa complacencia infantil con la madre y el hecho de que prosiga la maternización cuando se hacen adultos. “[...] El niño-rey ocupa entonces una posición privilegiada en el grupo de familia, en detrimento del padre, los hermanos y hermanas. [...] La madre sobreprotectora de Salvador Dalí lo mantendrá durante toda su infancia en un estado de dependencia que no se resolverá hasta mucho más tarde, gracias a la presencia de Gala”<sup>100</sup>.

#### b) *El genio huérfano*

George Pollock, psicoanalista norteamericano, que analiza las consecuencias de la pérdida de los padres en la creatividad o en la inventiva de

96 - Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, p. 60.

97 - *Ibidem*, p. 65.

98- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 61.  
En este punto Brenot también hace referencia como Wittkower a la alteración de los ritmos del sueño como otro método de aislamiento social y de evasión y también se refiere al artista como un nómada pues el viaje es para el artista otro medio de evasión y un método de descubrimiento interior.

99- Sigmund Freud (1856 en Freiberg (República Checa)-1939 en Londres). Entre sus obras: *Estudios sobre la histeria* (1895), *La interpretación de los sueños* (1900), *Tótem y tabú* (1913) e *Introducción al psicoanálisis* (1917).

100- *Ibidem*, pp. 102- 103.



más de mil escritores, científicos o artistas, interpreta el acto creativo como un intento siempre vano e infructuoso de reparar dicha pérdida. "[...] En la vida de los grandes creadores y de los personajes excepcionales se da, con gran frecuencia, la pérdida temprana de un ser cercano. [...] Los duelos vividos a una temprana edad constituyen en ocasiones profundos estimulantes para la creación. [...] No se puede afirmar que todos los huérfanos son creadores y que los duelos sean positivos"<sup>101</sup>.

### 3.8. EL ARTISTA COMO MENSAJERO



Fig. 3.38.- Un bisonte (embistiendo o revolcándose en el polvo; herido o muerto). Altamira. Cantabria



Fig. 3.39.- Pintadas de la revolución. El graffiti de las primaveras árabes.

El artista como mensajero que comunica emociones y sentimientos. El arte como instrumento cuyo sentido trasciende personalmente al artista y se sitúa en el espectador. El artista que entiende el arte como una suerte de provocación.

En todas las culturas, a lo largo de la historia, ha habido una creencia generalizada en las facultades mágicas de la imagen —pensemos, por ejemplo, en los bisontes de Altamira—, y leyendas sobre los prodigios realizados por ellas. Toda la imagería religiosa es un claro ejemplo de esta creencia; pero, también en la pintura actual, tenemos en los graffiti un ejemplo claro de este sentido de comunicación que algunos atribuyen a la creación artística.

En la alta Edad Media, al artista —el mensajero— se le atribuyen dotes especiales: sólo un alma llena del espíritu de Dios puede pintar “madonas” como las de Fra Angelico. Y esas facultades mágicas son las que transportan al espectador al fervor religioso, al sentimiento amoroso o, incluso, al estado de éxtasis en que caen algunos al contemplar el cuadro.

Para muchos artistas, el arte radica en transmitir los sentimientos que él siente ante las escenas que refleja en el lienzo, o mediante la escultura; en todo caso, pretende hacer conmoverse a los otros con el arte, reflejado en el lienzo, en la pared o en el grupo escultórico<sup>102</sup>.

*“Nadie me ha enseñado; un Dios ha plantado algunas canciones en mi alma. Soy tan digno de cantarte a ti como a uno de los dioses.”* (Homero, Odisea)

Alude a la capacidad de los poetas de actuar como intermediarios entre el designio de los dioses y el resto de los mortales. Eleva la figura del poeta a un nivel superior, pues no atribuye sus capacidades a una serie de logros, o aptitudes personales, sino que son “plantadas” por los propios dioses, y por tanto, el poeta se mueve en esa delgada línea en la cual tanto puede “cantarle” a los dioses como a los humanos.

De aquí surge la idea del poeta como sumo sacerdote; idea que sigue vigente en la actualidad, pues sólo el sacerdote se puede mover en esa delicada línea que separa el mundo terrenal del espiritual y lo conecta con él. El sacerdote, el poeta, como transmisor de las verdades divinas. Hemos visto que, en la tradición griega, la figura de sacerdote estaba de la mano de “los poetas”, que con su palabra, ya fuera escrita o cantada, podían transmitir verdades supremas.

101- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 98-101.

102- Ghiselin, B.: *The creative process*, p. 54.



Fig. 3.40.- The Madonna of Humility, Fra Angelico, Colección Thyssen-Bornemisza, en depósito con el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), c. 1433-1435

El poeta que, al mismo tiempo que vate y cantor, es también sacerdote y en cuya persona el arte y la religión son todavía inseparables al igual que en la figura mítica de Orfeo<sup>103</sup>.

Roma adopta totalmente esta concepción. La literatura romana, adopta el mito arcaico: el poeta se sube a un carro que conducen las musas (hijas de Helio) hacia la mansión de la diosa de la luz, para escuchar de su boca la verdad acerca del mundo<sup>104</sup>.

Con el cristianismo, adquiere importancia la figura del "profeta", figura que, en cierta medida, desbanca a la del poeta, o es una mezcla de ambas. Los profetas del cristianismo transmitían, tanto oral como por escrito, las palabras de Jesucristo, y, por tanto, las palabras de Dios; es más, eran los encargados de hacerlas llegar a todos los mortales.

Esta tradición se continúa en la Edad Media, en la figura de los juglares, aunque quizás pierde esa áurea de trascendencia, pues los juglares ya no parecen estar tocados de la mano de Dios. Pero en cambio, los sacerdotes adoptan totalmente el papel que tenían los "poetas" en Grecia.

Los sacerdotes, por lo tanto, vienen a ser los nuevos "profetas", ya no tienen que tener la capacidad para escribir obras "poéticas", tan sólo su palabra es suficiente, porque la palabra del sacerdote, ya es pura poesía al transmitir la palabra de Dios.

El sacerdote equivaldrá en otras muchas culturas al "chamán"; la figura superior que vive entre los dos mundos, figura que es capaz de conectarlos en su propia persona, figura capaz de entrever el propio futuro, figura con cualidades mágicas, capaz de proporcionar salvación y curación a los miembros de su comunidad, figura que actúa como guía en los ritos de iniciación. La propia figura espiritual de la tribu, la única que posee todas estas facultades.

Es muy curioso que las culturas, por diferentes que sean, siempre tengan, como denominador común, esta figura del "*mediador entre la tierra y el mundo del espíritu*", sea cual fuere la religión practicada o su ausencia. Parece como si el ser humano, en su vida terrenal, necesitase de la existencia de estas "figuras", que trascienden las diferentes épocas, las diferentes culturas, y que son, por así decirlo, atemporales, universales y necesarias para el hombre viva en pequeñas, medianas o grandes comunidades.

Hoy en día, como veremos más adelante, la figura del artista, en muchos casos, actúa como *profeta, vate, poeta, chamán*, en definitiva, como "*la figura del intermediario*", llámese como se llame.

En la sociedad actual -mitad laica, mitad religiosa- en la que vivimos en el mundo occidental, la figura del artista plástico convive muchas veces con la propia figura del sacerdote, y, en ocasiones, puede trascenderle. Para la gente no creyente, quizás sean los artistas los propios chamanes, los propios sacerdote o profetas, que se atreven a decirnos todo aquello que creemos conocer o saber, pero que no nos atrevemos a tomarlo como cierto.

Los artistas, como chamanes, hacen con sus obras de arte pequeños ritos de iniciación, nos hacen reflexionar sobre cuestiones sobre la esencia de nosotros mismos, de la sociedad, de todo cuanto nos rodea. Los artistas nos ayudan a

103- Neumann, E. : *Mitos de artista*, p. 14. "El canto y la poesía, y con ellos la configuración completa del mito, son, para la cosmovisión heroica, obras de la misma divinidad que, mediante el instrumento del poeta, se convierte en anunciadora de su propia esencia; de la misma manera, los hombres deben a la enseñanza directa de los dioses todo su saber, sus artes, su derecho y su ley".

104- *Ibidem*, p. 15.

Horacio anota con sorna que algunos literatos, con su excesiva fascinación por los dioses, no sólo rizaban el rizo de lo artístico, sino que coqueteaban con la desatención a las buenas maneras imperantes en las grandes urbes.

parar nuestro agitado devenir, nos ayudan, quizás, a encontrarnos con nosotros mismos, a poder ser capaces de volver a entrar en contacto con nuestra propia esencia, esencia que se haya desperdigada, extendida y perdida en los confines de nuestra sociedad.

### 3.9. LA EQUIPARACIÓN DEL ARTISTA CON EL SACERDOTE/ CHAMÁN EN LA ESTELA DE UN MÁS ALLÁ.



Fig. 3.41.- Chaman

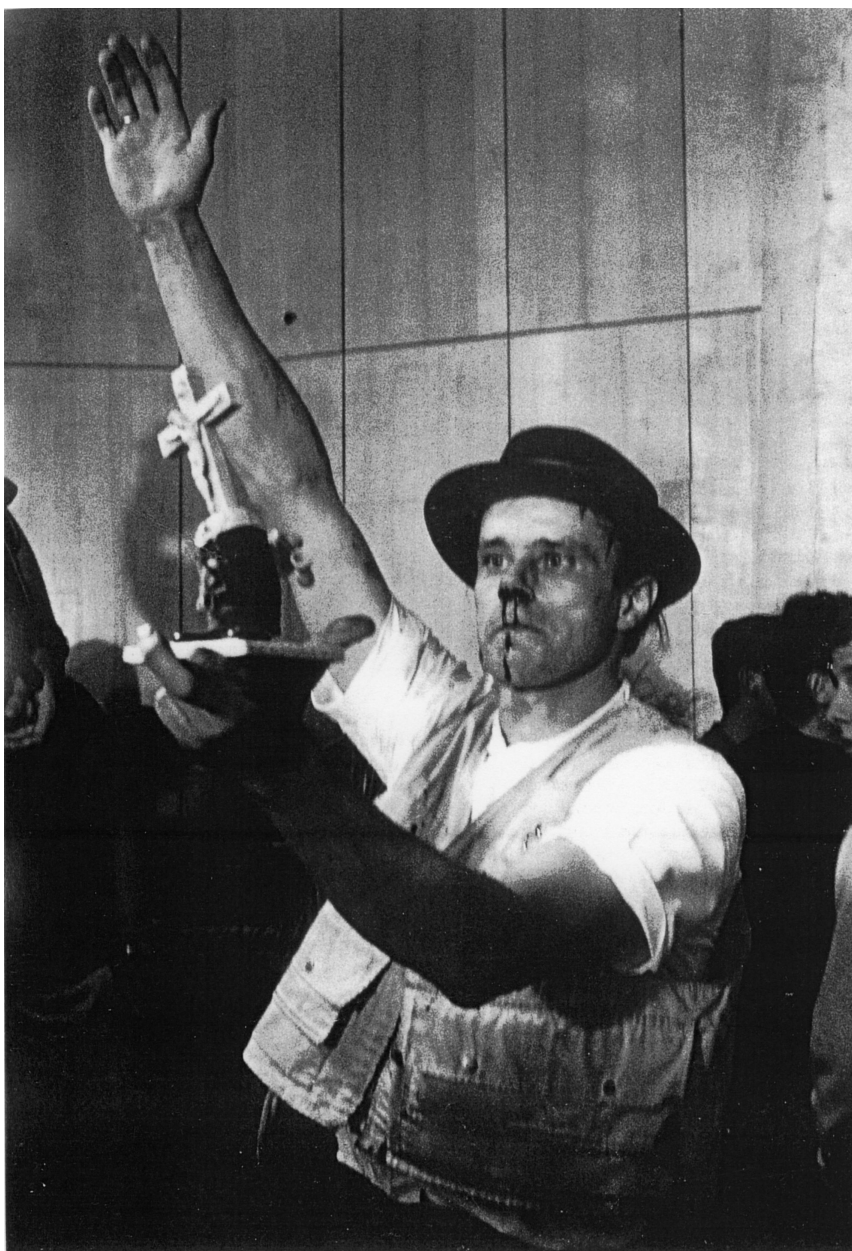


Fig. 3. 42.- Beuys en el festival del Nuevo Arte de Aachen, 20 de julio de 1964

El sacerdote tiene más que ver con la administración del sentido que con la creación de la verdad, la novedad o la utopía.

Por eso, como tal, no necesita creer de verdad en lo que hace, siempre que lo que haga funcione en términos culturales.





Fig. 3.43.- Alexander Cozens, Nuevo método de ayuda para la invención de dibujos de composiciones originales de paisaje, 1785



Fig. 3.45.- La Maquina de coser electrosexual, Óscar Domínguez, Óleo sobre tela, 99x80 cm. Colección conde de Floridablanca, 1934

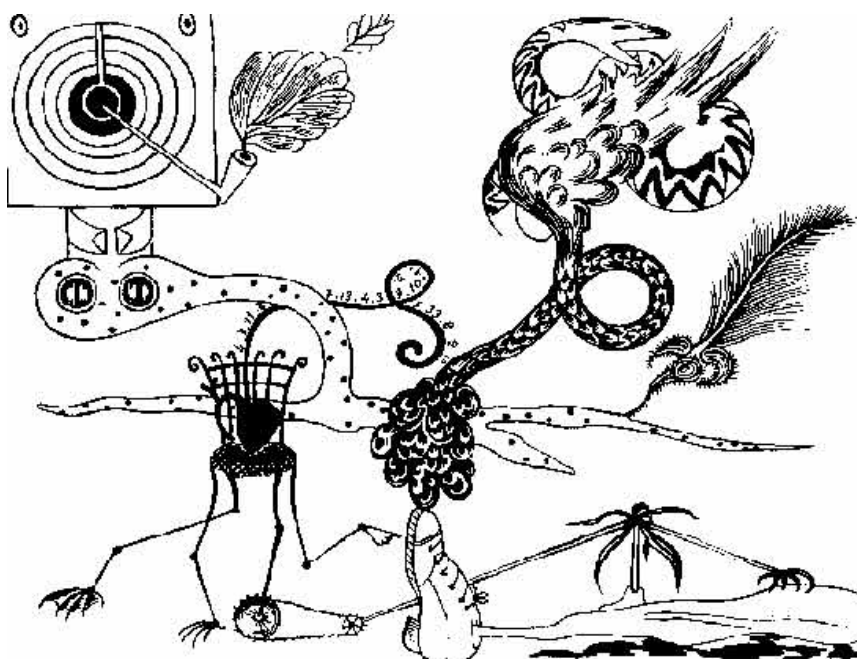


Fig. 3.44.- Cadáver exquisito realizado entre otros, por Tristán Tzara y A. Bretón

Su tarea incluye la posibilidad de conferir estatuto de sagrado a lo profano, de consagrar cosas corrientes, de darles un significado que no es obvio para el resto de la gente, y para el que el resto de la gente no se siente capacitada. "[...] Pues lo peculiar del sacerdote es la administración de lo ya anunciado, de lo ya sabido"<sup>105</sup>.

El trabajo, con formas bien determinadas por la cultura, ha sustituido al intento de representación de nuevos sentidos de lo real, autenticidades, profundidades y misterios en los que ya no se cree, o de las que ya no se cree que tengan ningún derecho legítimo a obtener un rango mayor que las representaciones del sinsentido, la inautenticidad, la superficialidad, lo obvio o el carácter presuntamente profano de todo lo real<sup>106</sup>.

El intento de respuesta por parte del arte contemporáneo ha consistido en la inclusión en la obra de arte de elementos del orden social vigente; eso ha transformado la obra de arte moderna, que podría definirse como "un texto que incluye formas originales y novedosas en el tiempo". La obra postmoderna, puede definirse como "un contexto construido a base de "citas" de los viejos "textos" modernos.

El artista postmoderno, en general, es como un "artesano" que puede trabajar como quiera: sin la noción de estilo, sin el concepto de perfección ni de armonía, o con todos ellos. Pero lo que es seguro es que se trata de alguien que, en vez de indisponerse inmediatamente con su sociedad o tradición como modo de definirse como artista, y de separarse de su lugar en ella, echa mano continuamente de la tradición (para citarla), desde la conciencia (reflexiva o intuitiva) de una experiencia histórica que, aunque pueda admirar sus resultados, le resulta sospechosa<sup>107</sup>.

105- VVAA (Ruiz, E. coord.):  
*El oficio del artista*, p. 55.

106- *Ibidem*, p. 57.

107- VVAA (Ruiz, E. coord.):  
*El oficio del artista*, p. 58.



Fig. 3.46.- Inspiración, Jean-Honoré Fragonard  
, Óleo sobre tela, 80 × 64 cm, 1769

La esperanza de que en el “yo” interno existía un insondable repertorio de imágenes desde las que poder formalizar un lenguaje universal vuelve a tomar cuerpo”<sup>108</sup>.

El sistema “Cozens” consistía en manchar arbitrariamente el papel con diferentes tonos de tinta hasta que la imaginación del pintor viera allí “algo” a lo que acababa dando forma con toques de pluma o de pincel...

Técnicas de escritura como los “cadáveres exquisitos” en los que cada artista iniciaba o continuaba la representación de una figura desconociendo lo anterior y posterior, o la célebre técnica de la calcomanía iniciada por Óscar Domínguez, muy aplaudida y lanzada a los cuatro vientos por Breton, recuperada, a su vez, por Max Ernst y el propio Dalí<sup>109</sup>.

En todo caso, es lógico pensar en un proceso personal de creación en el que es fácil distinguir: la etapa de aprendizaje de los elementos materiales e intelectuales, la fase de relación con los materiales, la fase de personalizar los medios, la fase del análisis descrito, para llegar al psicoanálisis por parte del artista respecto de la historia de su práctica, de su cultura, y definirse a sí mismo con sus medios.

El artista sofisticado y exquisito sobrevive y puede seguir trabajando, como lo ha hecho desde hace mil años, porque su auditorio es demasiado exiguo como para interesar a los medios de comunicación de masas. Pero el auditorio del artista popular es la mayoría y los medios de comunicación de masas deben robársela para no caer en la bancarrota. Casi todo el arte contemporáneo es exquisito, se ha llegado a decir con una tautología “que es de autor” “[...] y la minoría se convierte al snobismo cultural”<sup>110</sup>.

### 3.10. OTROS TEMAS BIOGRÁFICOS FIJOS

Otras características, que los Wittkower exponen y analizan como parte integrante de la leyenda del artista, son las relativas: al celibato, al amor y al libertinaje, a la relación entre los artistas y la ley, a las ambiciones académicas y celos profesionales entre los artistas, a la distinción entre artistas avaros y artistas derrochadores y a la situación bipolar de los artistas que se encuentran entre el hambre y la fama y, por último, se refieren al tema del suicidio entre los artistas.

El suicidio está estrechamente vinculado con la enfermedad, pues muchos artistas recurrieron al suicidio para liberarse de la enfermedad que padecían o, en algunos casos, un trastorno mental les indujo a quitarse la vida. El tema del suicidio está estrechamente relacionado con el tema de la enfermedad pero, debido a la amplitud del mismo, no lo voy a tratar en profundidad en este trabajo de investigación.

108- *Ibidem*, p. 73.

Leonardo da Vinci lo expresa todavía con más claridad: “No quiero omitir entre estos preceptos un sistema de especulación nuevo, [...] es muy útil para excitar el intelecto a invenciones directas. Si miras un muro embadurnado de manchas o formado con piedras de diferentes tipos, y tienes que imaginar una escena, verás en dicho muro paisajes variados, montañas, ríos, roquedales, [...] como con el sonido de las campanas en que cada campanada evoca el nombre o el vocablo que tú imaginas”.

109- *Ibidem*, p. 75.

110- W.H. Auden: *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral, 1974; pp. 97-98.



Fig. 3.47 a). - Jean Paul Sastre

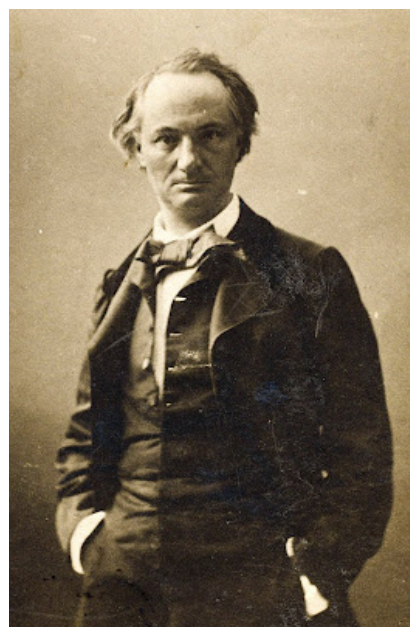


Fig. 3.47.- Charles Baudelaire 1855

### 3.11. ¿DE DÓNDE VIENE LA INSPIRACIÓN?

¿Cuántos grandes pintores han declarado no tener sino que reproducir una obra que se impone a su mente o que parece salir directamente de la memoria?

Pese a ello, las grandes escuelas no se adaptaban demasiado bien al trazo fulgurante y concedían más importancia a la lenta elaboración y aprendizaje en el taller.

El "genio puro" en la pintura se revela en seres solitarios como Miguel Ángel o Goya, pero, sobre todo, en el arte moderno, que es una disciplina más individualista.

En muchos casos, la idea "genial" surge durante una determinada crisis, al salir del sueño o de la ensoñación, en estados de sonambulismo, alucinatorios o de lo que se ha llamado soñar despierto.

Numerosos autores -De Quincey, Nietzsche, Baudelaire, Sastre, Michaux, etc.- intentarán facilitar el acceso a esta conciencia genial mediante sustancias tóxicas que, en definitiva, no hacen sino activar el pensamiento y acelerar los procesos asociativos, a semejanza de determinados mecanismos patológicos de activación de ideas que se dan en los estados de excitación y exaltación del humor (estados maníacos) o, incluso, de pensamiento disociado (estados psicóticos). En ocasiones, de una simple asociación de ideas, una incoherencia o una coincidencia inaudita han surgido ideas geniales que a continuación han transformado a nuestro mundo y convulsionado la vida de su autor<sup>111</sup>.

La iluminación de un estado fecundo, a través del cual se expresa el genio en el tumulto del diálogo interior, se encuentra en todos los místicos, no sólo en las experiencias alucinatorias, sino también en el decurso del sueño nocturno portador de un mensaje condensado, fruto de la maduración de las ideas del creador<sup>112</sup>.

111- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 47-48.

112- *Ibidem*, p. 49.



Resulta llamativo constatar la enorme aptitud para el trabajo y la perseverancia de la mayoría de los creadores y de los seres excepcionales. "[...] La inspiración, no es sino la recompensa del ejercicio diario..."<sup>113</sup>

A la imposición de trabajar y la excitación genial se suma el aprendizaje de un método. Cualquiera que sea el ámbito de la creación, enseguida se impone un sistema coherente de procedimientos técnicos que permitirá al autor expresarse plenamente<sup>114</sup>.

El creador es un ser profundamente asocial, al margen de las convenciones, lo que hará que a menudo se le considere un loco, pues en este ámbito la locura se acerca mucho a la insumisión. La soledad es una necesidad que se recrea en el mundo interior<sup>115</sup>.

El aislamiento es un síntoma clínico manifiesto de la desorganización social que presentan numerosos cuadros patológicos -principalmente la psicosis y la esquizofrenia-, hasta el punto de que durante mucho tiempo existió la duda de si el aislamiento influiría en la aparición de la enfermedad.

La intolerancia al contacto humano, el desinterés y el deseo de apartarse del mundo concurren asimismo en la mayoría de las formas de depresión y melancolía. A diferencia de los pacientes, el creador está directamente conectado con su obra, es un ser en mutación, y ese alejamiento del mundo se impone como una necesidad en la creación. Es inevitable señalar la frecuencia de esa propensión no sólo al aislamiento, sino también a la marginalidad, al exilio, al vagabundeo, que, en muchos casos, produce la patología de la depresión<sup>116</sup>.

Por voluntad propia o por necesidad, numerosos artistas presentan un retraso de la fase de sueño y aprovechan el silencio de la noche o momentos de insomnio para recobrar la inspiración. "[...] La excitación de un momento de entusiasmo es entonces suficientemente intensa para alejar el sueño durante largas noches. [...] Miguel Ángel, colocaba una vela encendida sobre un casco de cartón que se había hecho y trabajaba durante la noche, pues la excitación le impedía dormir"<sup>117</sup>.

La relación entre el efecto de las drogas y los síntomas de enfermedad mental han sido determinados desde la antigüedad, y siempre por autores que se han dedicado a comprender los mecanismos de los creadores y los seres excepcionales. Aristóteles, en el problema XXX, es el primero en señalar lo mucho que se parecen los efectos del alcohol a los trastornos del humor<sup>118</sup>.

Desde hace más de un siglo hay numerosos testimonios de esos momentos de locura artificial que matizan la obra y muestran los límites de la razón, al poner al descubierto la "llamada sinrazón" del bienpensante.

Todos afirman que los éxtasis artificiales no otorgan el genio, no añaden nada al talento, todos describen la decadencia del descenso, pero todos explican también la necesidad, la curiosidad y, posteriormente, la atracción del viaje y de la experiencia inaudita. "[...] El efecto "starter" que pueden ejercer las drogas psicótropas en el proceso creativo -efecto

113- Brenot, Ph.: *"El genio y la locura"*, pp. 54-55. Thomas Edison escribe en la revista *Life* en 1932: *"Genius is one per cent inspiration and ninety-nine per cent perspiration"* ("El genio es el uno por ciento de inspiración y el noventa y nueve por ciento de transpiración"). La frase, en boca de Picasso, venía a decir: "Mi obra es un noventa por ciento de transpiración y un diez por ciento de inspiración".

114- *Ibidem*, p. 59.

115- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 62.

116- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 65. Los viajes comienzan cuando termina la obra, sugiriéndonos que siempre existe un profundo vínculo entre la creación y el viaje interior. "[...] La huida hacia delante siempre se produce en dirección a nuevos mundos. El creador es un nómada". La alteración de los ritmos del sueño, otra forma de evasión, es uno de los mejores métodos de aislamiento social. [...] Es una insumisión al orden de la sociedad, que quiere que se duerma de noche y se viva de día.

117- *Ibidem*, pp. 66-67 y 68-69. Los éxtasis artificiales son uno de los métodos de la subversión, de ese cambio de orden establecido que caracteriza a la creación... Las drogas son el hecho de una época y de una moda, pero también la expresión de una subversión social.

118- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 70-71-72-73-74. El vino, dice, modela el carácter y puede volver a uno melancólico, a otro colérico, y a un tercero audaz. El vino imita a la naturaleza y confiere genio a quien lo bebe. El inicio del siglo XIX fue la época del opio, del éter, y del *laudanum*, que tan importante papel desempeñó en la opiofilia de los románticos. Hacia 1840 se impone la moda del hachís. El orientalismo y los inicios de la colonización popularizarán el cannabis, especialmente en los círculos intelectuales. Freud uno de los primeros consumidores de cocaína, la utilizaba para superar una fobia social que le hacía sentirse incómodo en la reuniones sociales... Cabe pensar que muchos empezaron a tomar éter, opio, morfina o cocaína para aletargar el dolor y que después se volvieron dependientes del bienestar y prisioneros de la adicción. Para otros, estas sustancias tóxicas tienen un efecto antidepresivo, que, en lo fundamental, no difiere de la utilización actual de los ansiolíticos y antidepresivos.



Fig. 3.48.- El fumadero de opio, William Lamb Picknell, 1880

de aceleración-, permiten asociar ideas y palabras con mayor rapidez, a la vez que quitan inhibiciones...

Nos encontramos de nuevo en la frontera entre la creación y la patología, entre el genio y la locura"<sup>119</sup>.

Si el genio está emparentado con la locura, también lo está con la infancia. Se observa que los seres excepcionales conservan en la edad adulta la fresca lúcida de la infancia, su espontaneidad, su creatividad y su enorme curiosidad, que innova e inventa el mundo a cada instante. ¿Acaso está hecho el genio de la ingenuidad creativa del niño y de la experiencia vivida del adulto?<sup>120</sup>

El genio seguirá siendo un niño toda la vida. En pago de esa eterna juventud, el creador genial experimentará durante más tiempo que los demás todas esas incertidumbres dolorosas de la adolescencia: crisis de identidad, toxicomanías, dependencias, inclinación al idealismo patético y tendencia a las psicosis propias de la pubertad o a la disociación esquizofrénica. Así habla Kretschmer de la longevidad del "ardor juvenil", que alimenta el idealismo patético de los románticos<sup>121</sup>.

### 3.12 EL SUICIDIO



Fig. 3.50.- Azul y rojo, Mark Rothko, 1958

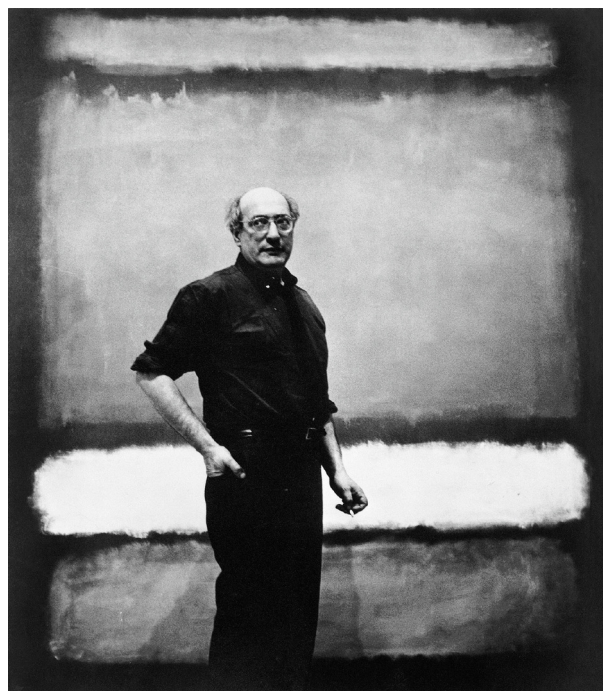


Fig. 3.49.- Mark Rothko (1903 – 1970)

119- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 76-77.

120- *Ibidem*, p. 86.

121- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 96.

122- La frecuencia del suicidio entre los creadores, especialmente literatos y poetas, resulta abrumadora... Entre otros, baste citar a Van Gogh, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Mark Rothko, Diane Arbus, Paul Celan, Ernst Hemingway, Jack London.... La lista es interminable.

Se ha dicho de todo sobre el suicidio metafísico de "las personas refinadas y los filósofos", de esa "enfermedad de los pueblos corruptos", según la fórmula de Chateaubriand, del suicidio ideológico, del suicidio desinteresado, del "suicidio hermoso", del suicidio de solución, del suicidio testamento... Pero no olvidemos que detrás de cada suicidio siempre hay sufrimiento y un intenso dolor espiritual<sup>122</sup>.



Fig. 3.51.- Fotograma del vídeo: Els Banyets, A Virginia Wolf I, 1987

¿Por qué dichos hombres y dichas mujeres dotados de tanto talento se han visto abocados al suicidio?

Existen dos puntos de vista antagónicos que reflejan una vez más la dicotomía entre el alma y el cuerpo que se sigue pretendiendo adjudicar al hombre: el punto de vista de la filosofía y del suicidio existencial, y el de la medicina y la psicopatología.

El suicidio aparece a los ojos del filósofo como el signo más poderoso de la afirmación. En el preciso instante en que se elimina, el suicida afirma, paradójicamente, su voluntad de vivir. Hay que liberarse de la ilusión, dice Schopenhauer: "El que se mata, desearía vivir". El suicidio como una prueba de la voluntad que acredita lo humano, el control de las condiciones de la existencia y la libertad otorgada a cada cual para decidir su propio destino.

El psicoanálisis propone un modelo intermedio entre la medicina y la filosofía. En el orden simbólico, el suicidio equivale a matar al objeto al que no se puede decir adiós...

Con independencia de la historia personal, la pulsión suicida demuestra una caída brutal de la estima y la confianza de uno mismo, así como un derrumbamiento de todos los niveles de deseo simultáneos a la disminución de determinadas hormonas cerebrales, en especial la serotonina<sup>123</sup>.

Si se observa el suicidio entre los creadores y los personajes excepcionales, si se penetra sin apriorismos en su biografía, los últimos días de su vida no parecen en absoluto diferentes de los pacientes que tratamos en las mismas condiciones. Encontramos una reflexión idéntica en Wittkower, a quien asombra no encontrar en el suicidio de los artistas el valor y la decisión lúcida que se preconizaba en la Antigüedad.

Leonardo Wolf da fe del temperamento suicida de su mujer, Virginia, en los graves momentos de melancolía que salpicaron su larga enfermedad maniaco-depresiva. Resulta difícil admitir que esos impulsos tengan un carácter voluntario: "En el estadio depresivo, todos sus pensamientos y emociones eran lo contrario de lo que habían sido en el estadio maniaco. Se hallaba sumida en un melancolía y una desesperación profundas, apenas hablaba, se negaba a comer, se negaba a creer que estaba enferma y afirmaba que su estado se debía a su propia culpabilidad; en el paroxismo de este estadio, fue cuando intentó suicidarse, durante la crisis de 1895, tirándose por la ventana, y en 1913 tomando comprimidos de Veronal; en 1941 se fue al Ouse para ahogarse.

Al releer algunas biografías o análisis de obras, me sorprende constatar la unanimidad a la hora de hablar de voluntad o de decisión consciente a propósito del suicidio de los creadores o de los grandes hombres, cuando la experiencia clínica me hace desterrar esos dos términos del vocabulario de un suicida. Desde hace semanas dicha persona lucha contra un sufrimiento indescriptible del que, en la mayoría de los casos, jamás le ha hablado a nadie. No decide. Está tan dominado que no puede decidir. Es el juguete de sus angustias. Es manipulado. Está presionado y, al límite de sus fuerzas, se rinde a la voz imperiosa que reclama la vida<sup>124</sup>.

123- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 164-165-166-167.

124- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 168-169-170.

Uno no puede sino sentirse sorprendido por la gran frecuencia del suicidio en el ámbito de la literatura, y por su escasez en el de la pintura y de la música. En una amplia revisión biográfica del mundo de la pintura, Wittkower sólo encuentra catorce casos de suicidio en cuatrocientos cincuenta años, de 1350 a 1800: cinco en Italia y nueve en el norte de Europa... ¿Acaso la literatura toca un fruto prohibido? ¿Acaso el ojo y el oído protegen de la locura suicida?





Fig. 3.52.- ¿De dónde venimos? ¿Quién somos? ¿Adónde vamos?, Paul Gauguin, 1897.

Por lo demás, se ha sostenido un tópico que los creadores que expresan en su obra la idea del suicidio no pasan a la acción, mientras que los que no hacen referencia a ella lo llevan a cabo.

Si no fuera porque en él interviene la insoportable presión de la desesperación, podríamos describir un suicidio testamento. En 1897, Paul Gauguin, de regreso en Tahití para una última estancia en las islas, concibe el fin en un momento de gran angustia en el que se mezclan la excitación y la depresión. Abandonado por su mujer y abatido por la muerte de su amada hija, Gauguin se sume en la depresión y pasa meses hablando de matarse. En diciembre, y según sus propias palabras, pinta "durante todo un mes... día y noche, con frenesí inusitado", y nos deja ese monumental testamento pictórico que titula: ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos? Luego se marcha a la montaña y se toma una dosis masiva de arsénico. La naturaleza se venga: vomita y vivirá cinco años más en condiciones precarias y enfermo.

El arrebato suicida impresiona porque se produce de un modo súbito, como un trueno en un cielo sereno. Podemos hablar del caso de Vicent Van Gogh. Al igual que más tarde Dalí, Vicent es un hijo sustituto que toma el nombre y ocupa el lugar del hermano mayor muerto un año antes. Después desarrollará la grave enfermedad familiar, marcada por las "crisis". Pero en 1890, de regreso a Auvers, nada parece presagiar su acto. No se encuentra ninguna alusión al suicidio en su abundante correspondencia. Y el 27 de julio se dispara en el pecho con un revólver. El arrebato suicida es un impulso brutal que puede sobrevenir en cualquier momento y empujar al melancólico a la muerte. Desde hacía un mes, y pese a su desesperación, Vicent pintaba intensamente.

Esa posibilidad permanente del suicidio nos hace pensar que el melancólico corra peligro de muerte, sobre todo cuando se desoye a sí mismo o se le desoye<sup>125</sup>.

125- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, pp. 172-173-174.



Fig. 3.53.- Autorretrato con paleta, Gauguin, Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm. New York. Colección privada, 1891.



Fig. 3.54.- La silla de Gauguin, Van Gogh, Óleo sobre lienzo, 90,5 x 72,5 cm. Fundación Vincent Van Gogh. Rijksmuseum Vincent van Gogh. Amsterdam. Holanda, 1888.





Fig. 3.55.- Autorretrato con caballete, Van Gogh, 1888.



Fig. 3.56.- La silla de Van Gogh, Van Gogh, Óleo sobre lienzo, 93 x 73.5 cm. National Gallery. Londres, 1888.





Fig. 4. 2.- Retrato del artista o El desesperado, Courbet, Colección privada, 1845

## 4. LA ENFERMEDAD Y EL ARTISTA



Fig. 4.1.- Una Loca, Eugene Delacroix, 1822

Por lo dicho con anterioridad, podemos afirmar que el tema de la enfermedad en todas sus concepciones y acepciones posibles, sobre todo, referida a los trastornos que se denominan mentales: en particular, "la locura", adquiere una dimensión primordial y esencial en la concepción del individuo creativo, y por consiguiente, en lo concerniente a la configuración de *la leyenda del artista*<sup>1</sup>.

### 4.1. LA ENFERMEDAD Y LA LOCURA

1- Brenot, Ph.: *El genio y la locura*, p. 61.  
"Porque, para todos, el genio es un ser curioso, un excéntrico, ¡un loco!"

2- No es por tanto de extrañar que Philippe Brenot titule su rico ensayo, *El genio y la locura*, para estudiar con rigor y profundidad la personalidad creadora de *la leyenda del artista*.

3- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, cap. V.

En cuanto al tipo externo de artista, percibido por la sociedad, este siempre ha ido acompañado del componente excéntrico, que raya casi en la locura, locura que puede entenderse como una enfermedad, por cuanto que se aparta de la norma, se aparta del reino de los sanos, o simplemente entenderse como componente inherente al individuo creativo<sup>2</sup>.

En el libro *Nacidos bajo el signo de Saturno*<sup>3</sup> también se estudia con rigor la relación entre el genio y la locura, es más, dicha relación ocupa un capítulo del

mismo. Para nosotros a veces resulta difícil y complicado determinar los límites de cuándo se habla de la locura como integrante de *la leyenda del artista* y cuándo se hace alusión a ella específicamente como una enfermedad como tal.

Creemos que estos límites se encuentran muy difusos en todos los estudios consultados pues es compleja su definición, según se adscriba en un campo o en otro, ya que mientras en unos casos bebe de la leyenda, en otros es una clara realidad conceptual y en otros, sin embargo, es una mezcla de las dos corrientes.

No pretendemos, por tanto, en nuestro estudio dedicarnos a aclarar estos límites, que, por su parte, siguen apareciendo muy difusos en los estudios actuales dedicados al tema. Límites que, en cambio, aparecen claros cuando se trata de una enfermedad física, pues ésta no forma, de ninguna manera, parte de *la leyenda del artista*<sup>4</sup>.

En el caso de las enfermedades físicas, la naturaleza de las mismas las enmarca dentro de la "normalidad", pues ¿quién es el que no ha estado alguna vez enfermo, aunque solo sea con una leve gripe?

También es cierto que hay personas que gozan de una salud increíble, pero, rescatando las palabras de Susan Sonntag, la enfermedad y la salud forman parte de la misma ciudadanía y esto está socialmente aceptado, mientras que el tema de las enfermedades mentales sigue siendo, hoy en día, un tema tabú.

Se puede decir que padecemos la patología del cáncer, pero no es tan frecuente divulgar que padecemos una lesión esquizofrénica o un brote psicótico. La mente, como la gran desconocida clínicamente a pesar de los avances científicos de la medicina, de la psiquiatría y de la psicología, nos asusta, nos desconcierta.

En cambio, ya sólo en la definición de artista (su leyenda), en lo que entendemos por tal, se encuentra implícito el tema de la extravagancia, de la locura; locura que podemos entender

4- En ninguno de los estudios consultados se hace alusión a que haya entre los artistas una propensión a las enfermedades físicas del tipo que fuere, aunque claro está que también son numerosos los casos de artistas que han padecido enfermedades físicas, sin ir más lejos Frida Kahlo, artista a la que vamos a tratar como ejemplo de "mujer artista", que tuvo que convivir hasta su muerte con la enfermedad.

5- Nos parece muy curioso observar cómo se trivializa el tema de la locura en la sociedad actual. Es muy común oír frases hechas del tipo: "¿Pero qué dices, qué haces? ¿Estás loco?", frases que, a nuestro entender no sirven más que para señalar la fragilidad, asumida implícitamente por la sociedad, de los límites existentes entre la cordura y la locura en la lengua popular. La locura, vista como un arma de doble filo, es asumida en el contexto de la vida cotidiana, pero a la vez es rechazada por la sociedad, y esto ha sido una constante a lo largo de los tiempos.

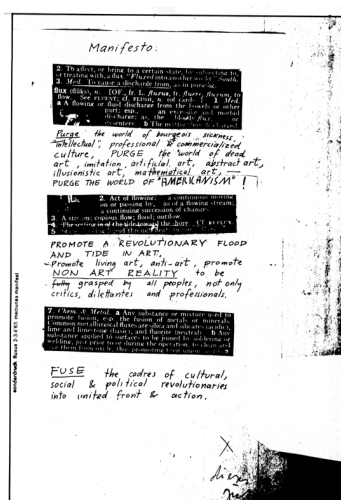


Fig. 4.3.- Manifiesto, Joseph Beuys, 1970

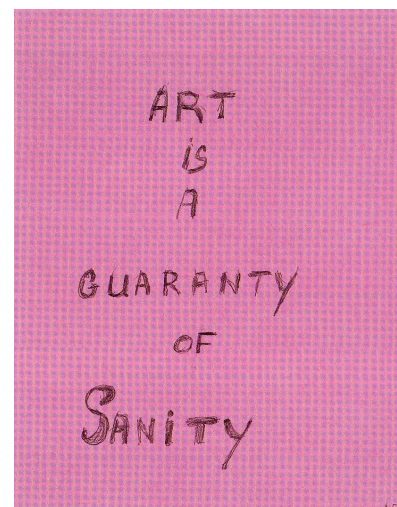


Fig. 4.4.- Art is a guaranty of sanity, Louise Bourgoise, lápiz sobre papel rosa, 9x21, 6 cm, 2000





Fig. 4.5.- La sociedad está enferma

como derivada de una serie de trastornos psicológicos del individuo; trastornos que, por su parte, apartan al artista de la norma social y que constituyen por tanto una personalidad enferma, o, por el contrario, entender la extensión de locura tan sólo como un rasgo más de la leyenda del artista, lejos de cualquier consideración patológica<sup>5</sup>.

La fragilidad y endeblez de los límites entre estos dos mundos, llamados tradicionalmente razón y locura, produce un claro desencuentro del sujeto mismo con la colectividad, porque ¿Quién es el que está sano o enfermo?, ¿quién tiene el poder para determinarlo?

Tal y como afirmaba Foucault<sup>6</sup>, a los locos se les niega su propia voz, voz que no es más que la expresión de los pensamientos, no ya de los sentimientos. Voz que grita desesperadamente en una sociedad en la que las formas de poder no reflejan, tal y como afirmaba Beuys, que la sociedad está enferma, y que el arte es una forma de renacer mediante la enfermedad, y, por consiguiente, la función del artista es importante, ya que actúa como un doctor, más bien como un chamán, y el arte es por tanto un ritual necesario, es, como afirma Louise Bourgeois<sup>7</sup>, una garantía de sanidad.

En la actualidad, la fragmentación y escisión del sujeto moderno, y la ruptura radical del arte moderno con la tradición racionalista, han conducido al ser humano a una introspección, a una valoración de lo personal, y es aquí donde lo íntimo, lo no visible, adquiere cada vez más importancia.

Como expone J. L. Pardo: "La intimidad", esa animalidad específicamente humana está "íntimamente" relacionada con la enfermedad"<sup>8</sup>, ya que es la constante disociación entre la representación emotiva y la verbal, la que hace que el sujeto moderno experimente un sentimiento de vacío y surjan, por lo tanto, "las nuevas enfermedades del alma"<sup>9</sup>, cuyo denominador común es la incapacidad para expresar los sentimientos más íntimos.

Estas enfermedades del alma revelan lo más íntimo de nuestro ser, aquello que hemos querido guardar como secreto de la tradición familiar y que, como afirma Freud<sup>10</sup>, al no revelar lo *Unheimliche*, lo siniestro, lo reprimido, esto se manifiesta en la obra de arte que puede ser al mismo tiempo enfermedad y remedio<sup>11</sup>.

La importancia que el tema de la enfermedad tiene en *la leyenda del artista*, es notable, incluso para este trabajo, tiene un interés mayor si cabe, pues como ya hemos apuntado en la Introducción, la enfermedad es un hecho decisivo en la vida y en la creación de la artista Frida Kahlo, entre otros muchos que han entrado a formar parte activa de la leyenda del artista.

Es un ejemplo ilustrativo de la importancia de la enfermedad en el hecho artístico, pues además de constituir parte de la propia *leyenda del artista*, la enfermedad es un medio más de encarar la vida, y, si la vida está encaminada hacia el proceso artístico, es un medio más de aproximación a la creatividad, a la inventiva, a la realidad del proceso artístico<sup>12</sup>.

6- Foucault, M.: *Historia de la locura en la época clásica*, p. 30.

7- Hontoria, J.: "Entrevista a Louise Bourgeois", en *El Cultural, El Mundo*, Madrid, (29/07/04), pp. 32-33.

8- Pardo, J. L.: *La intimidad*, p. 79.

9- Kristeva, J.: *Nuevas enfermedades del alma*, pp. 9-10.

10- Freud, S.: *Lo siniestro*, p. 15.

11- Estas enfermedades del alma, que son múltiples, -como puedan ser la depresión, las crisis de ansiedad, las neurosis, por citar sólo algunas-, son una constante en la sociedad actual. Estas enfermedades pueden ser entendidas como una forma de locura, como aquello que se aparta de la norma, aunque reiteramos que, hoy en día son muy comunes y que, aunque con cierto temor, van siendo aceptadas por la sociedad. Quizás porque cada vez son más frecuentes los casos de individuos que las padecen.

12- VVAA (Ruiz, E. Coord.): *El oficio del artista*, p. 46. La tradición nos ha ido conformando una imagen del artista en la que vemos al artista como un ser eminentemente nocturno, crepuscular, iluminado y al borde de la locura; como aquel en que encuentran su lugar todas las enfermedades del cuerpo y de la mente.



Fig. 4.6.-Tambor de chamán

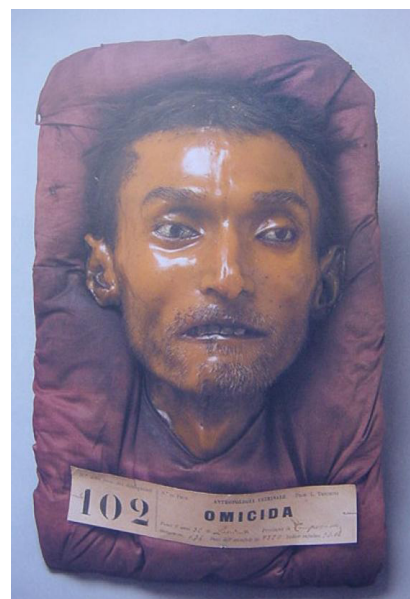


Fig. 4.7.- Cesare-Lombroso, Museo de antropología criminal

## 4.2. VISIÓN HISTÓRICA DE LA LOCURA



Fig. 4.8.- El Doctor, Samuel Luke Fildes, 1891

La teoría platónica del entusiasmo divino no se basa en la imagen de la enfermedad mental, sino en la mucho más antigua adoración de los estados de éxtasis; Ernst Kris toma por base, en la visión psicoanalítica de la adoración de los estados de éxtasis, la meta de concederle autoridad a la mediación vidente y disminuirle al mediador la responsabilidad de su mensaje.

El miedo y el sentimiento de culpa por el contenido del mensaje, que puede expresar lo prohibido, lo esperado, lo indeseable, son descargados de los hombros del profeta para que éste no se vea obligado a acallar su voz por la preocupación por su propio destino<sup>13</sup>.

M. Eliade (1975, p. 38 y ss.) ya hace alusión a las dificultades prácticas y teóricas de la iniciación que no son superables por un enfermo psíquico y, además, acentúa la constitución nerviosa, superior a lo normal, y la enorme capacidad de concentración que no son alcanzables para un profano. Asimismo, subraya la capacidad de esforzarse hasta la extenuación para poder observarse en el proceso de éxtasis y poder curarse a sí mismo y curar a otros<sup>14</sup>.

Por otra parte, la teoría psicoanalítica de la neurosis y de la terapia muestra el menoscabo y la reorientación de los procesos creativos en la neurosis como en su liberación y configuración por un yo fortalecido y más sano. Con esto se abre la oportunidad de aprender a comprender los procesos creativos en los dos polos, tanto en la salud como en la enfermedad<sup>15</sup>.

"[...] Llegará a ocurrir que la palabra "patológico" pierda su actual significación. Llegará a ocurrir que también en el ámbito de las enfermedades y la salud se descubra la relatividad y se perciba que las enfermedades de hoy pueden ser la salud de mañana y que no siempre permanecer sano es el síntoma inequívoco de la salud"<sup>16</sup>.

13- Neuman, E. *Mitos de artista*, pp. 16-17.

14- "No hay ningún chamán que en la vida cotidiana se comporte anormalmente como un neurasténico o un paranoico, pues entonces se incluiría entre los locos y no se le respetaría como sacerdote. En suma, no es posible relacionar al chamanismo con una anomalía que se gesta o está latente; no recuerdo a ningún chamán para el que la histeria de su profesión degenerara en un trastorno mental".

15- Neuman, E.: *Mitos de artista*, p. 152.

16- Hesse, Herman: *Die Psychologie der Halbbebildeten*, 1930, p. 369. Y también *De tranquillitate animi*, XVII, 10-12; véase Séneca (1932, II, 285). "El genio está más cercano a la locura que la inteligencia media". Schopenhauer: "nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit" -jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura-.

La imagen del genio como cumbre de la perfección intelectual y del equilibrio encontró un vivo defensor en Charles Lamb, que, en su ensayo sobre *The Sanity of True Genius*, negó la conexión entre el genio y la locura: *Es imposible que la mente conciba a un Shakespeare loco. La grandeza del genio, entendida como talento poético, se manifiesta en el equilibrio admirable de todas las facultades. La locura es el resultado de forzar o cometer excesos con cualquiera de ellas*<sup>17</sup>.

Dentro de una perspectiva histórica, el problema del *artista loco*<sup>18</sup> nos enfrenta a tres formas intrínsecamente diferentes de locura: primeramente la manía de Platón, la locura sagrada del entusiasmo y de la inspiración; en segundo lugar, la locura o las enajenaciones mentales de tipo vario, y finalmente, una alusión más bien vaga al comportamiento excéntrico<sup>19</sup>.

No hay estudios completos de la personalidad. En su lugar, aparecen cantidades más o menos anecdóticas y médicas de un material escogido unilateralmente desde puntos de vista patográficos, de lo que Lombroso siempre es un ejemplo. No se mencionan las personalidades sanas y creativas...<sup>20</sup>

El lector reconoce los temas preferidos de la época en las citas. Se trata de anomalías y dolores físicos, psicopatías y neurosis, herencia y constitución. Conforme a los ecos darwinistas del siglo XIX, se intenta clasificar biológicamente al hombre de forma predominante. De esta manera se tiene la esperanza de poder comprobar la fuerza fermentativa de lo bionegativo sobre la productividad creativa<sup>21</sup>.

El arte, como expresión de una época, refleja el ambiente cultural y social, así como la contribución del hombre creativo a la época. Entre la experiencia del sufrimiento corporal y anímico está el concepto de la elaboración, la configuración y la creación de una estética, que se alejan mucho de una impresión inmediata de la experiencia de sufrimiento, y pueden superar y trascender a ésta.

La imagen de un *alter deus*, de un *second maker*, de un hombre a imagen y semejanza del Creador, que, a la vez que algo creado por Dios, es un creador, difiere del mito del hombre preprogramado que soporta y sufre su destino, con lo que también el aspecto del propio mérito creativo, de la labor individual, es desplazado por la idea de la determinación biológica.

En este sentido, las colecciones patográficas desempeñan funciones como si fueran relatos sensacionalistas al igual que la actual prensa del corazón. El singular éxito público de las patografías no sólo parece descansar en la citada actualización de lo reprimido, sino en la constatación de la imagen mítica del héroe desafortunado, que, precisamente por su fama, no puede encontrar su fortuna. El sufrimiento aparece en la patografía como el precio de la grandeza, por lo que la fortuna y la grandeza no se pueden unificar<sup>22</sup>.

El artista del siglo XIX ha sido predestinado a ser considerado como psicópata por su posición marginal y por la estatización de su conducta antiburguesa. Y de esta manera, el concepto de psicópata en su aplicación al artista no describe nada más que la relación de tensión entre los sistemas de valores socialmente predominantes y los artísticos<sup>23</sup>.

17- Lamb, Charles: *The Sanity of True Genius*, 1859, p. 434. Y también Pelman, C.: *Psychische Grenzzustände*, Bonn 1912, p. 218. Psicólogo de comienzos del siglo XX, seguidor de Charles Lamb, afirmó: La psicosis no es nunca productiva de por sí, [...] sólo la mente de un hombre puede ser creativa, jamás lo será una enfermedad mental.

18- En cuanto a la relación entre genio y locura, es importante hacer también alusión a un problema semántico. Antes del siglo XIX, en donde los psicólogos modernos empiezan a ser muy escrupulosos con el uso de la terminología, la palabra "loco" tenía, y en el habla común aún tiene, numerosos matices. El equivalente italiano *pazzia* puede significar "tontería, rareza y excentricidad". Miguel Ángel tampoco quería dar la impresión de estar clínicamente loco cuando se describió como *pazzo*. Este retrato del *artista loco*, que apareció en el *Renacimiento*, cuando los artistas habían luchado por y ganado un puesto especial en la sociedad y que aún perdura en la mente popular, está compuesto de muchos elementos heterogéneos en lugar de referirse a la creencia de que el genio es un enfermo mental.

19- Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturn*, p. 103. Y Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 29. Sólo después del escrito de E. Tesauro, publicado en Génova en 1654 (Barroco italiano), se apunta claramente la equiparación de poeta y loco: [...] *La locura no es otra cosa que la facultad de transformar una cosa en otra. Los genios más sutiles, los poetas y los matemáticos, tienden más fuertemente que nadie a la locura.*

20- *Ibidem*, p. 154.

21- Neumann, E.: *Mitos de artista*, p. 162.

22- *Ibidem*, pp. 163-164.

23- Neumann, E.: *Mitos de artista*, pp. 166 y 172-173. L. Terman intentó definir cuantitativamente el constructo de la "genialidad". A partir de 1947, sustituyó el desfasado concepto de "genio" por los más adecuados conceptos de "talento extraordinario" y "capacidad extraordinaria". En el fondo, los test de Terman confirman la concepción de que una alta inteligencia, unida al esfuerzo, a la buena adaptación social y a un ambiente social favorable, así como a las adecuadas posibilidades de formación, si no garantizan, al menos fomentan de manera decisiva el éxito social de un individuo privilegiado. Sin duda alguna, las investigaciones de L. Terman contribuyeron decisivamente a desechar en adelante las teorías místico-románticas del genio con sus conceptos primarios como "intuición, inspiración, neurosis, delirio, enfermedad, degeneración, inferioridad orgánica, patología", etc., y a dirigir los intereses de los "semidioses" al descubrimiento y al fomento de las personas de alto talento con una base amplia.



### 4.3. LA ENFERMEDAD Y SUS PATOLOGÍAS<sup>24</sup>

Podemos, pues, afirmar que, con tales estudios, empieza, por lo tanto, a haber una investigación empírica del talento que supone, por su parte, el fin del culto trágico de lo creativo.

La enfermedad es un proceso y el *status* consecuente de afección de un ser vivo, caracterizado por una alteración de su estado ontológico de salud. El estado y/o proceso de enfermedad puede ser provocado por diversos factores, tanto intrínsecos como extrínsecos al organismo enfermo: estos factores se denominan *noxas* (del griego *nósos*: «enfermedad», «afección de la salud»).

La salud y la enfermedad son parte integral de la vida, del proceso biológico y de las interacciones medioambientales y sociales.

Generalmente, se entiende la enfermedad como una entidad opuesta a la salud, cuyo *efecto negativo* es consecuencia de una alteración o desarmonización del sistema a cualquier nivel (molecular, corporal, mental, emocional, espiritual, etc.) del estado fisiológico y/o morfológico considerados como normales, equilibrados o armónicos (cf. homeostasis<sup>25</sup>).

Por definición, existe una sola enfermedad, pero la caracterización e identificación de variados procesos y estados diferentes de la salud, ha llevado a la discriminación de un universo de entidades distintas (entidades nosológicas), muchas de ellas son entendidas estrictamente como enfermedades, pero otras no (cf. *síndrome, entidad clínica y trastorno*).

De esta forma, las enfermedades y procesos sucedáneos y análogos, son entendidas como categorías determinadas por la mente humana<sup>26</sup>.

¿Puede esta definición expresar realmente lo que es una enfermedad?

La enfermedad, según nuestro entender, no es sólo la alteración grave de la salud sino todo un mundo que va indiscutiblemente asociado a ella. Realmente no podemos saber lo que es una enfermedad si nunca hemos estado enfermos. Y con esto no me refiero a tener la gripe o un simple constipado porque: ¿quién no ha estado alguna vez en cama padeciendo la gripe?

No, nos queremos centrar en la verdadera enfermedad para nosotros en relación con la creación artística, en aquella que es constante y forma parte de la vida de muchas personas y, por esto mismo, condiciona sus vidas. Nos referimos a las diversas enfermedades mentales que han entrado a formar parte de la *leyenda del artista*.

La conducta de enfermedad<sup>27</sup> implica cómo el enfermo controla su organismo, define e interpreta sus síntomas, adopta acciones y hace uso del sistema sanitario. Existe una gran variabilidad en la forma en la que las personas reaccionan frente a la enfermedad, tanto la propia como la ajena.

La forma en que un individuo percibe la salud<sup>28</sup> y la enfermedad constituye en sí una situación lo suficientemente compleja y particular de cómo este reacciona en conjunto y enfrenta la situación en diferentes dimensiones de su personalidad (emocional, racional, físico y espiritual, por ejemplo). Así, cada persona vivirá la experiencia de salud-enfermedad de manera diferente y esto condicionará el significado que dé a tales experiencias.

24- En el *Diccionario de la Real Academia Española*, bajo la voz "enfermedad", nos encontramos la siguiente definición: *Alteración más o menos grave de la salud*. En su conjunto, dice: *Alteración en la filosofía del cuerpo vegetal. Pasión dañosa o alteración en la moral espiritual. Anormalidad dañosa en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc.*

25- (Biol.) Tendencia al equilibrio o estabilidad de las distintas constantes fisiológicas en un ser vivo.

26- <http://es.wikipedia.org/wiki/Enfermedad>. La Clasificación Internacional y Estadística de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud (CIE) es una lista de códigos publicada por la Organización Mundial de la Salud. Una importante alternativa a la codificación de la CIE es el Manual estadístico y diagnóstico de los trastornos mentales (DSM, del inglés *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) de la Asociación Psiquiátrica Norteamericana (APA). El DSM es el principal sistema diagnóstico para desórdenes psiquiátricos y psicológicos dentro de los Estados Unidos, y es usado como adjunto a otros sistemas de diagnóstico en muchos países. Desde 1990, la APA y la OMS han trabajado conjuntamente para aunar criterios y hacer concordar el DSM con ciertas secciones de la CIE; sin embargo, todavía existen algunas diferencias.

27- Las «personas enfermas» actúan de una forma especial frente a su estado; los sociólogos médicos llaman *conducta de enfermedad* a tal modificación actitudinal. Sin embargo, la manifestación de la conducta de enfermedad puede usarse para controlar las adversidades de la vida. La conducta de enfermedad puede convertirse en anómala cuando es desproporcionada respecto al problema presente y la persona persiste en el papel de enfermo.

28- <http://es.wikipedia.org/wiki/Salud> La salud (del griego "Usana") es el estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades, según la definición de la Organización Mundial de la Salud realizada en su constitución de 1946. También puede definirse como el nivel de eficacia funcional o metabólica de un organismo tanto a nivel micro (celular) como en el macro (social). Existe también la salud mental, la cual se caracteriza por el equilibrado estado psíquico de una persona y su autoaceptación (gracias al autoaprendizaje y autoconocimiento); en palabras clínicas, es la ausencia de cualquier tipo de enfermedad mental.

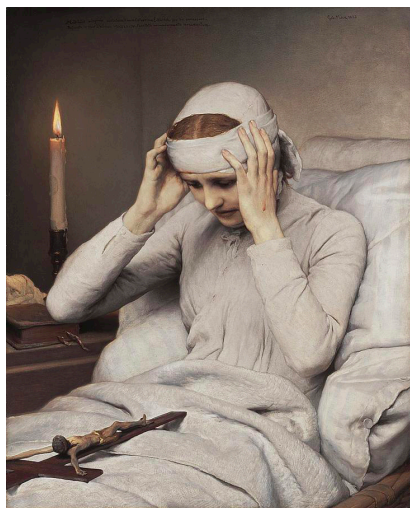


Fig. 4.9.- Ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich, Gabriel von Max, 1885.



Fig. 4.10.- La crisis, Sir Thomas Francis Dicksee, 1891

A pesar de las reacciones individuales, el entorno social y cultural aporta un encuadre de tales reacciones, limitando su expresividad a ciertas formas «culturalmente aceptables». El entorno social inmediato y la cultura social y ambiental del momento inciden de manera decisiva en la percepción del fenómeno de la enfermedad, ya que puede alterar los componentes del ser humano: síntomas físicos como el dolor; síntomas psicoemocionales como el miedo, la ansiedad, la ira, la depresión; necesidades espirituales como sentimientos de culpa, de perdón, de paz interior; y demandas sociales como consideración y no abandono.

#### 4.4. LA CONSIDERACIÓN DE LA ENFERMEDAD EN LA HISTORIA DE LA SOCIEDAD

En el mundo griego la enfermedad aparece como castigo sobrenatural, como posesión demoníaca o como acción de agentes naturales. Para los griegos la enfermedad podría ser gratuita o merecida por una falta personal, o colectiva, o por un crimen cometido por los antepasados.

Luego, bajo la concepción cristiana del mundo y, por ende, de la sociedad, la idea de enfermedad como castigo pasó a ser considerada como un castigo apropiado y justo.

Durante el S. XIX, la enfermedad empezó a ser considerada como una expresión del carácter, de los sentimientos del ser humano.

Para Groddeck<sup>29</sup> la enfermedad tiene un sentido, es decir, queremos expresar algo y, al no poder llevarlo a cabo por otros cauces, recurrimos a la enfermedad, y no importa que ésta sea corporal o En

29- Groddeck. *Sobre Ello*. Colección la cizaña bajo el Ágora. Describe la enfermedad como "un símbolo, la representación de algo que sucede dentro, una obra escenificada por el Ello..."



Fig. 4.11.- Cura tus heridas, Joseph Beuys, 1974-75



Fig. 4.12.- Goethe en la campiña romana, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1786

30- Cualquier enfermedad tiene un contenido simbólico y es una expresión del mismo. Freud se apropió de este término y lo adoptó a su propia teoría y lo despojó del sentido original que tenía para Groddeck ya que Freud quería tener retenido al Ello mientras el Yo debía dominar la situación. Groddeck sostenía que el Ello debía expresarse porque la falta de expresión era la que originaba los síntomas. Groddeck precisa que la enfermedad, el síntoma, es la única parcela de libertad que le quede al ser humano, la única parcela en la que puede expresarse libremente.

31- El arte como una herida que expulsa sangre, y ésta es la materia artística, la enfermedad es como el pigmento, el barro, la palabra o la música. Sea cual sea la fuente de la capacidad creadora, el arte siempre se basa en la experiencia: no se puede crear de la nada.

32- Volkmar Essers: *Henri Matisse*. Editorial Benedik Taschen.

mental, todas son iguales, son una expresión de una intención oculta. Esta intención proviene de *Ello*, que es aquello que nos hace vivir; es una fuerza vital de la que no somos conscientes. Se expresa mediante el símbolo, siendo la enfermedad una de sus formas<sup>30</sup>.

En este sentido la enfermedad no es el enemigo que hay que combatir sino que es un lenguaje que hay que interpretar y esta interpretación se puede realizar mediante el lenguaje verbal o mediante cualquier forma artística.

Pensamos que esta interpretación es muy importante para dar sentido a nuestro trabajo ya que, desde nuestra óptica personal, creemos que el arte puede ser una expresión fundamental de una enfermedad o de un mal inherente al sujeto.

No creemos que sea una simple casualidad que haya un número indefinido de artistas que han padecido una enfermedad, y tampoco es casual que, en muchas ocasiones, se utilice el arte como una terapia en enfermos mentales.

Por tanto pensamos (por ello hemos trabajado en esta investigación con ahínco) que el arte es una importante vía de escape para exponer los sentimientos más profundos<sup>31</sup>.

Henri Matisse explicaba que: *el artista trabaja incorporando y asimilando gradualmente el mundo exterior hasta que el objeto que dibuja se convierte en parte de sí mismo y lo puede proyectar en la tela como su propia creación*<sup>32</sup>.

Nuestro pensamiento se alinea en la órbita de Matisse, porque nos parece claro que las vivencias personales nos van formando como personas y, de la misma manera, nos parece que el arte es el resultado de nuestras propias vivencias, de sucesos y hechos que nos han llamado la atención, que se nos han quedado grabados y que, inconscientemente, proyectamos en nuestras actuaciones, incluida la actuación artística.

No compartimos la orientación conceptual de los teóricos del arte que piensan que sólo es interesante la obra en sí. A este respecto, creemos que también tienen una fuerte influencia los antecedentes personales tales como la infancia, la educación, y, claro, la enfermedad, etc. Por lo tanto, creemos que debemos comprender bien la vida de los grandes y geniales artistas para llegar realmente a poder comprender su arte.

Arte y vida para nosotros van indisolublemente unidos. Recordando a A. Machado: "Se hace camino al andar".

Si comprendemos el dolor que muchos artistas padecieron durante sus enfermedades, podemos ser mucho más solidarios con sus obras. No sabemos exactamente por qué, pero el ser humano es muy propenso a comprender el dolor ajeno, mientras que la felicidad puede llegar a ser algo incomprensible.

Quizás esto se deba a que el dolor cuando aparece puede llegar mucho más hondo en nuestras almas que la alegría o felicidad, ya que parece que el ser humano sólo valora la felicidad y la alegría cuando la pierde, mientras que el dolor, no sé por qué extraño mecanismo, cuando aparece, se hace





Fig. 4.13.- Théophile Gautier

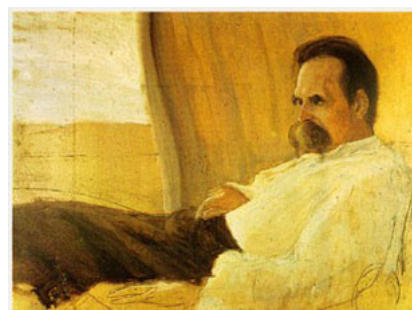


Fig. 4.15.- Nietzsche enfermo en la cama, H. Olde



Fig. 4.14.- Nietzsche, Edvard Munch, 1906

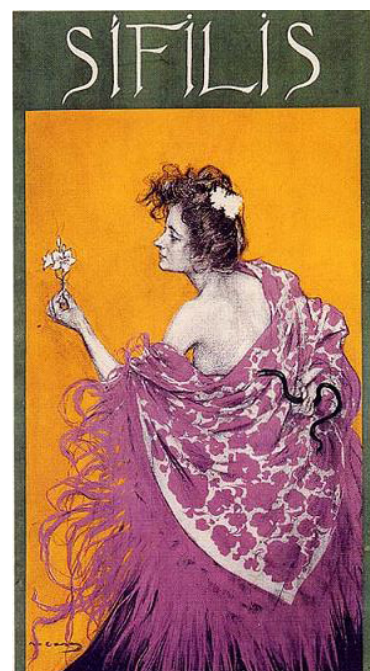


Fig. 4.16.- Sífilis, Ramon Casas, 1900

mucho más patente. De aquí las palabras de Goethe: *Nuestro propio dolor nos enseña a compartir los sufrimientos de las demás criaturas*<sup>33</sup>.

Parece que el artista en muchas ocasiones obtiene su genialidad a raíz de algún padecimiento físico o moral. Incluso, en el S.XIX, estar enfermo era encantador, y llegó a ser considerado un símbolo de distinción para el propio artista: *Cuando joven -escribía Théophile Gautier- no hubiera aceptado como poeta lírico a nadie que pesara más de 45 kilos*<sup>34</sup>.

En algunos momentos, la literatura, por boca de grandes creadores, resalta el dolor, tanto físico como psíquico, como fuerza motriz de la creación.

En palabras de Nietzsche: *Nunca me he sentido más contento conmigo mismo que cuando he estado enfermo, cuando he sentido el dolor más fuerte*, o como confiesa Edvard Much: *Sin la enfermedad y la angustia, yo hubiera sido un barco a la deriva*<sup>35</sup>. También Thomas Mann afirma al respecto que: *los grandes artistas son grandes inválidos*<sup>36</sup>, y no es pura casualidad que los temas fundamentales de sus dos grandes obras: *La montaña mágica* y *El doctor Fausto*, sean la tuberculosis y la sífilis.

33- Philip Sandblom. *Enfermedad y creación*. Editorial Tezontle.

34- Susan Sontag. *La enfermedad y creación*. Editorial Taurus.

35- Philip Sandblom. *Enfermedad y creación*. Editorial Tezontle.

36- Thomas Mann. *La montaña mágica*.

## 4.5 LA ENFERMEDAD Y EL DESCUBRIMIENTO DE TALENTOS



Fig. 4.17.- Foto de Henri Matisse por Carl Van Vechten, 1933

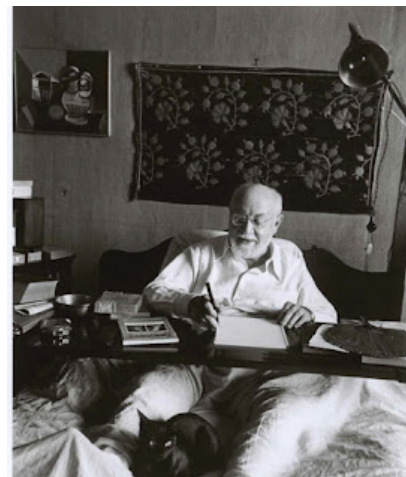


Fig. 4.18.- Matisse trabajando desde la cama, Robert Capa, 1992

En muchas ocasiones es la enfermedad la que ha llevado a despertar la actividad creadora que, probablemente ya existía, pero, cabe suponer, que se encontraba en estado latente.

Lo dicho se puede comprender muy bien si nos ponemos en el lugar de una persona enferma que, con regularidad frecuente, se queja de determinadas dolencias por lo que tiene que permanecer en casa y no puede dedicar su tiempo a entretenimientos de tipo social. Leer, escribir, dibujar, pintar... empiezan a llenar sus huecos y a ir compensando sus otras facetas que, por la enfermedad, no puede atender. Puede ser el inicio de esa actividad creativa que estaba adormecida.

Este es el caso de Frida Kahlo, pintora surrealista mexicana, que sufrió muchas operaciones, un total de treinta y dos, muchas de ellas innecesarias, puesto que como se le diagnosticó más tarde, tenía espina bífida y ésta era la causa de sus alteraciones en las piernas y en los pies.

Su infancia tampoco fue muy saludable puesto que sufrió poliomielitis, aparte de las privaciones propias de la época, y ya, en edad adulta, sufrió un accidente causado por un tranvía<sup>37</sup>.

Otro caso en el cual la enfermedad le llevó a despertar la capacidad artística que, a buen seguro, estaba en estado latente, es el de *Henri Matisse* que, en un principio, iba a dedicarse a la abogacía.

Una apendicitis fue lo que le cambió el rumbo de su vida y por ella tuvo que estar un año en la cama. Fue entonces cuando empezó a pintar para entretenerse y divertirse. Pero la pintura le gustó, le atrajo, le subyugó: *me obsesioné con la pintura y ya no pude dejarla*<sup>38</sup>.

Más tarde, por padecer una bronquitis, Matisse tuvo que trasladarse a Niza y allí, junto al Mediterráneo, fue donde comenzó a estudiar la luz en profundidad por las diferentes percepciones con la que le llegaba, no sólo a diferentes horas del día (y diferentes estaciones temporales), sino desde

37- Estudiaremos el caso de Frida Kahlo más adelante con profundidad.

38- Wolkmar Essers: *Henri Matisse*. Editorial Benedikt Taschen.



Fig. 4.19.- Gerda Taro fotografiada por Robert Capa, 1936



Fig. 4.20.- La danza, Matisse, 1909



Fig. 4.21.- La alegría de vivir, Matisse, 1906



Fig. 4.22.- En la cama. La grasse matinée, Ramón Casas, 1900

39- Nos parece muy curioso el caso de Matisse, ya que en él la enfermedad juega un papel muy determinante: si Matisse hubiese padecido hoy en día una apendicitis no hubiese estado más de una semana en la cama y quizás hubiese seguido su carrera de abogado y jamás se hubiese dedicado a la pintura. También podemos llegar a pensar que si la bronquitis no le hubiese hecho trasladarse a Niza, quizás no hubiese llegado a plantearse en serio el estudio de la luz, por lo que quizás no hubiese llegado a crear los tan conocidos cuadros suyos de tendencia impresionista.

40- Philip Sandblom: *Enfermedad y creación*. Editorial Tezontle.  
*El mismo Matisse estaba tan convencido de la benéfica irradiación de sus colores y de su poder curativo que colgó sus cuadros alrededor de las camas de sus amigos enfermos.*

diversas perspectivas; de esta forma cambió el estilo de su pintura, que lo llevó al nacimiento del *Impresionismo*<sup>39</sup>.

Finalmente, la vida de Matisse se vuelve a truncar por otra enfermedad; le es diagnosticado cáncer de colon del que fue operado, pero del que no se repuso con normalidad y, a partir de entonces, tuvo que permanecer postrado en la cama la mayor parte de los trece años que le quedaron de vida hasta su muerte, acaecida el tres de noviembre de 1954.

Matisse, sin embargo, aceptó su situación y siguió pintando incansablemente hasta el final de sus días e, incluso, podemos advertir en sus obras de este periodo un cierto aire de feliz tranquilidad y reposo<sup>40</sup>.



## 4.6. LAS ENFERMEDADES MENTALES: ¿SE ES GENIO POR ESTAR LOCO?<sup>41</sup>

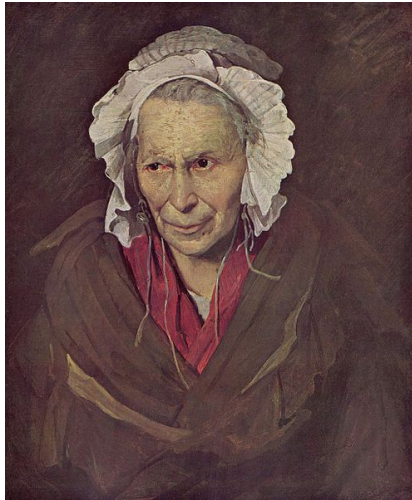


Fig. 4.23.- Mujer loca, Théodore Géricault, 1820-1821



Fig. 4.25.- David Nebreda



Fig. 4.24.-David Nebreda

No creemos que sea una mera casualidad el que muchos artistas hayan tenido y padezcan trastornos mentales, pero esto no quiere decir que la locura sea un factor determinante para llegar a ser un gran artista aunque, tal y como afirma Philip Sandblom, la locura puede ayudar a potenciar la creatividad ya que las personas con rasgos maniaco-depresivos atraviesan durante las fases maníacas periodos de gran creatividad que desaparecen cuando están deprimidas<sup>42</sup>.

Ha habido artistas que han utilizado el arte como deseo de expresar su enfermedad, tal es el caso del pintor sueco Carl Hill que padecía una enfermedad mental y arrojaba sus dibujos a la gente que pasaba por su lado.



Fig. 4.26.-El Juicio Final, Miguel Ángel se pinta como un mártir desollado



Fig. 4.27.- Dibujo de Carl Fredrik Hill

41- "El genio no tiene cura". Este dicho tradicional nos puede servir para tratar el tema de la locura o los trastornos mentales de los artistas.

42- Muchas personas maníacas necesitan fortalecer su amor propio, amenazado por la enfermedad, defendiendo su independencia y originalidad. El arte es una vía insuperable para su activación. En cambio, las personas depresivas necesitan ser aceptadas por las personas que están en su entorno, pero se retraen por el temor al rechazo. Un ejemplo de esta situación es Miguel Ángel que, en su magna obra del *Juicio Final*, se pintó como un mártir desollado.



Fig. 4.28. -Capilla Mark Rothko en Houston, Texas



Fig. 4.29. - No. 3/No. 13 (Magenta, Black, Green on Orange), Mark Rothko, óleo sobre lienzo, Museum of Modern Art New York, 1949. Un ejemplo de su obra en el último periodo

En otras ocasiones, es la propia profesión la que provoca una depresión por la incomprensión de la gente hacia el arte propio o por no poder encontrar el verdadero camino que el artista quiere seguir aunque tenga una visión fija y clara del mismo.

El arte —como creación artística— no fluye de la mente de continuo y sin esfuerzo alguno, tal y como dijo Thomas Mann: “La diferencia entre el escritor y el individuo común es que el primero tiene más dificultades para expresarse”<sup>43</sup>.

En otros casos, sin embargo, es el repentino éxito el que se hace intolerable para el propio artista, ya que el artista puede no estar preparado psicológicamente para aceptar, de improviso, el reconocimiento social que su obra ha merecido. Se suele decir en estos casos que puede “morir de éxito”<sup>44</sup>.

Tal es el caso de Mark Rothko, que después de largos años luchando por encontrar su propio estilo, creyó que estaba siendo malinterpretado o sobrevalorado por el público que se había sentido atraído por su obra artística.

El triunfo, no asimilado, dio con Rothko en tierra. Cayó en una profunda depresión y en la paranoia; el alcohol, como refugio y escape, hizo el resto. Sólo el suicidio le dio el descanso anhelado.

Muchas personas desequilibradas sin formación artística, sienten deseos de crear y revelan en su obra síntomas de la enfermedad que padecen. Esto es lo que se denomina Art Brut, que significa “visión sin elaborar”.

El artista Jean Dubuffet, a partir de 1943 empezó a coleccionar Art Brut, es decir, a coleccionar obras espontáneas y directas, realizadas por pacientes con enfermedades mentales, y esto le dio un gran impulso al desarrollo de su propio arte. Dubuffet se enriqueció como artista por la consecuente admiración por las obras realizadas por los enfermos mentales<sup>45</sup>.

Jean Dubuffet rechazaba la cultura occidental en donde se había suprimido la libre expresión de los valores del salvajismo: todo el instinto, el capricho, la pasión, el delirio, se habían perdido en pro del hombre como

43- Thomas Mann: *La montaña mágica*.

44- Está claro que el arte es una ocupación bastante psicológica y que hay que estar muy preparado mentalmente para que esta actividad no te acabe destruyendo, ni tú a ella. Es muy difícil saber guardar el equilibrio necesario para seguir adelante con la labor de la creación artística.

45- Jean Dubuffet: *Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March, Madrid. Confieso —decía Dubuffet— que, a mí, los delirios me inspiran el mayor interés. Estoy persuadido de que el arte tiene que ver con los delirios”; “Mi propio arte y mi propia filosofía proceden de grados más subyacentes. Yo intento captar el movimiento mental en el punto más lejano posible de su superficie y más próximo a sus raíces. Allí, estoy seguro, la sabiduría es mucho más rica.*

46- Quizás por esto cada vez hay más enfermos mentales en las civilizaciones del capitalismo; la depresión es una de las grandes enfermedades del S. XX.

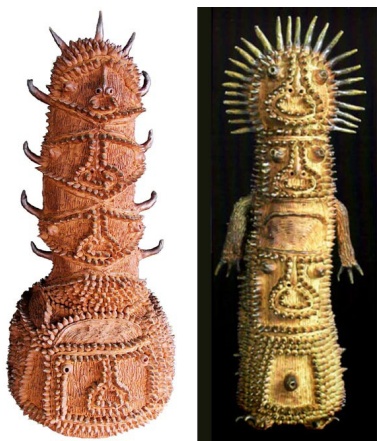


Fig. 4.30. - Sin título Shinichi Sawada, arcilla, 53.6 x 26.5 x 26 cm, 2007, Colección de l'Art Brut, Lausana. Fotografía : Onishi Nobuo,.

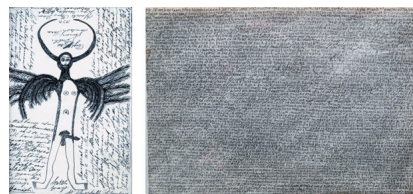


Fig. 4.31. - Nick Blinko, Art Brut. El concepto de Art Brut sigue estando en uso hoy en día, también es llamado outsider art (arte fuera de las fronteras)





Fig. 4.32.- Campo de trigo, Vicent Van Gogh, Óleo sobre lienzo. 51,5 x 65 cm. Colección Privada, 1889.

tal, que ante todo debía reprimirse sus impulsos salvajes para vivir en sociedad.

En cambio, para él, los enfermos mentales se expresan libremente si lo desean, sin tener en cuenta para nada estas hipocresías sociales que hacen que cada vez haya mayor represión en las sociedades avanzadas<sup>46</sup>.

Van Gogh también estuvo enfermo en los últimos años de su vida. Padecía un extraño tipo de epilepsia con terribles crisis de ansiedad, confusión y agresividad que, a veces, aumentaban al intoxicarse con ajenjo.

Trató de matar a Gauguin y, posteriormente, se cortó una oreja para dársela como regalo a una prostituta.

Entre una crisis y otra sufrió hipergrafía, es decir, no podía parar su actividad artística. Por esto pintaba cuadros en un solo día: *Trabajo como un poseído, más que nunca, en un silencioso frenesí. Lucho con todas mis fuerzas para dominar el arte, y me digo que el éxito sería el mejor medicamento para mi enfermedad*<sup>47</sup>.

## 4.7. LAS ENFERMEDADES FÍSICAS



Fig. 4.33.- Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)

Al describir sucintamente la enfermedad y sus patologías, hemos hecho referencia por su incidencia social y cultural a las llamadas enfermedades mentales, pero es obvio que, entre las diferentes patologías de la enfermedad, se encuentran las enfermedades que directamente se relacionan con alguna de las características físicas del cuerpo, y que, de alguna manera, pueden incidir en la consideración social y en la psique (y el entorno) del propio artista.

Así podemos describir:

### 4.7.1. Malformaciones congénitas y otras enfermedades físicas: Toulouse-Lautrec, Paul Klee y Juan Gris.

El ser humano acepta y admira la belleza, pero no es nada solidario con los defectos físicos. Parece, pues, que el ser humano, por naturaleza, rechaza la fealdad física en los humanos, todos queremos ser perfectos: guapos, esbeltos y distinguidos.

El hombre tiene aversión instintiva por los defectos físicos, así nos lo ha transmitido la tradición literaria y nuestra propia experiencia desde la infancia. Por ello las personas que los padecen pueden adoptar, entre otras, las siguientes posturas: o tomárselo con callada resignación o revelarse y esforzarse por compensar su desventaja mediante la broma o mediante la creación artística.

Buen ejemplo de esto es el artista francés Toulouse-Lautrec, hijo de familia nobiliaria, procedente de una de las cuarenta familias más nobles de Francia.

De naturaleza enfermiza y con problemas de desarrollo físico, la rotura

47- Stefano Roffo: *Van Gogh*. Edición Swan Buch-Vertrieb. Gmbtl. Kehl Rheim. En su último cuadro, *El campo de trigo*, los rasgos de su personalidad se muestran claramente: el ingrediente maniaco se refleja en los brochazos tempestuosos y giratorios; su ansiedad se refleja en la banda de cuervos que parecen ser una encarnación de los lúgubres pensamientos que lo llevarían al suicidio. En una carta escrita durante el último verano de su vida decía: "Estoy pintando enormes campos de trigo bajo angustiosos cielos, y no he dudado en expresar la tristeza y la enorme soledad".



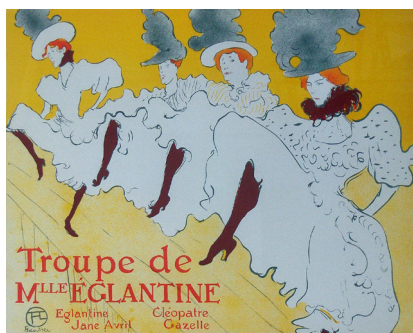


Fig. 4.34.- Troupe de Mlle Eglantine, Henri de Toulouse Lautrec, 1896



Fig. 4.35.- Salon de la Rue des Moulins, Museo Toulouse-Lautrec, Albi, Francia, 1894



Fig. 4.36. - Retrato de un autoretrato, Toulouse-Lautrec, pintado y a la vez fotografiado por Maurice Guibert en 1892.

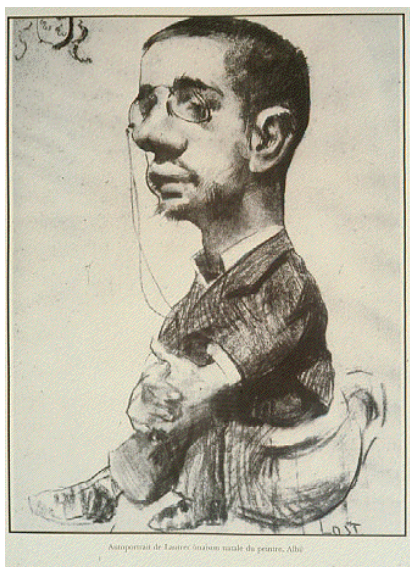


Fig. 4.37.- Caricatura autorretrato, Toulouse-Lautrec



Fig. 4.38.- Fotografía de Toulouse-Lautrec.

48- (Albi, 1864-Malromé, 1901). Se relacionó frecuentemente con el mundo del espectáculo del cabaret, y se sentía feliz con el trato y relación que tenía en el ambiente de la prostitución en donde a nadie le importaba su posición social ni su apariencia. La deformidad física fue lo que le llevó a la pintura tal y como él afirma: *si hubiera tenido unas piernas largas, jamás habría llegado a ser pintor*. Toulouse-Lautrec también ahogaba sus penas con alcohol, acabó siendo alcohólico y sufrió delirium tremens y también contrajo la sífilis. Murió, finalmente, cuando sólo tenía 36 años, pero ya habría sufrido, aguantando y pagando un precio muy alto por su deformidad.

49- Toulouse-Lautrec. *El País Semanal*. Texto: Julia Luzán.

50- *Ibidem*.

sucesiva de los dos fémures de ambas piernas durante la adolescencia le dejará como secuela el aspecto físico de enano por sus piernas cortas y la cabeza voluminosa, como ha quedado plasmado en sus numerosos autorretratos.

Consciente de la fealdad y la ridiculez de su figura quedó inmunizado contra las burlas, lo que le permitió criticar la vulgaridad de los demás sin permitir la más mínima compasión hacia sí mismo<sup>48</sup>.

Los temas que trata en sus cuadros son absolutamente modernos ya que rompe con las jerarquías y convenciones sociales al convertir a una prostituta en actitud desenfadada en tema pictórico, dotándole así, con su atención, de dignidad. La belleza que apreciamos en su obra radica en la sinceridad, ya que es asociable con su mirada, no embellece ni afea lo que ve: *He intentado plasmar la verdad sin idealizarla. Cuando mi lápiz se mueve, tengo que dejarlo correr*<sup>49</sup>.

Toulouse-Lautrec demostró con su postura vital una gran fuerza de voluntad contra la educación recibida desde su cuna y en contra de la encorsetada sociedad parisina a la que pertenecía por nacimiento, ya que pintó, bebió y amó hasta que se agotó el cuerpo. Se dice que para vengarse de su enfermedad adoptó el tema de: *Pinta, bebe y ama*<sup>50</sup>.



Fig. 4.39.- Fotografía de Paul Klee en 1911.



Fig. 4.40 a) - Paul Klee trabajando



Fig. 4.40.- Fotografía de Paul Klee en 1940.



Fig. 4.41.- Senecio, Paul Klee, Museo de Arte de Basilea, 1922



Fig. 4.42.- Paul Klee en su estudio.

Otro caso muy llamativo dentro del mundo de la pintura es el de Paul Klee, ya que con solo 40 años padeció esclerodermia, enfermedad por la cual se va perdiendo elasticidad y se van encogiéndose la piel y los músculos.

Es una enfermedad degenerativa que va avanzando con inusitada rapidez y, en poco tiempo, lleva a la muerte al que la padece.

La enfermedad no sólo le afecta a la mente sino también a su pintura porque no podrá, a medida que la enfermedad evoluciona, incluir detalles en sus cuadros puesto que va perdiendo, poco a poco, la musculatura.

Su obra pierde el carácter alegre que alumbraban sus cuadros, sigue empleando colores vivos sin matizar, y gruesas líneas (generalmente negras) surcan la composición.





Fig. 4.43.- Angelus Novus, Paul Klee, 1920



Fig. 4.44.- Ad Parnassum, Paul Klee, Óleo sobre lienzo, 100 x 126 cm, 1932.



Fig. 4.45.- Arrebato de miedo III, Paul Klee, Acuarela sobre Ingres sobre cartulina. 63.5 x 48.1 cm. Fundación Paul Klee. Kunstmuseum, Berna, 1939.

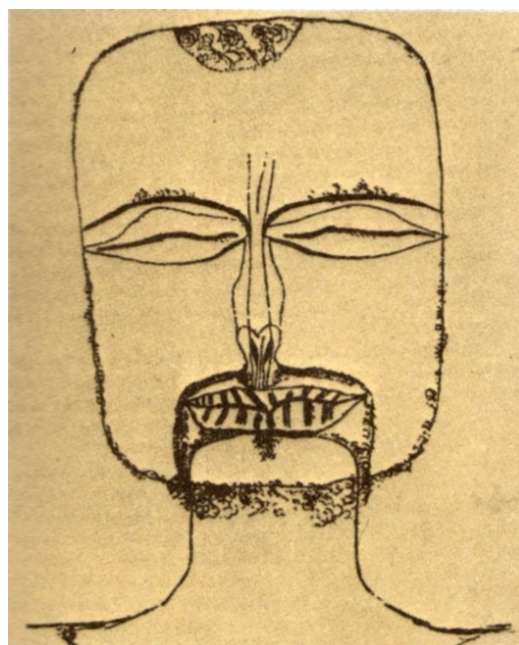


Fig. 4.46.- Meditación profunda. Autorretrato, Paul Klee

El arte de Paul Klee es intencionadamente brutal, al igual que su enfermedad<sup>51</sup>.

Nos asombra su gran fuerza de voluntad, ya que es un caso bastante singular puesto que, el hecho de que padeciendo tan infausta enfermedad, Klee siguiese al pié del cañón y que, con gran autodeterminación, no sucumbiese a los efectos de las drogas como evasiva de su terrible enfermedad. Es de admirar. En todo caso, lo que más nos llama la atención es que, en el periodo más crítico de su enfermedad, produjese 36 obras.

Paul Klee quiere reflejar el desasosiego que siente por su enfermedad, que sabe que es incurable, y también la angustia que siente por la

51- Enric Jardí: *Paul Klee*. Ediciones Poligrafía, S.A. (Münchenbuchsee, 1879-Muralto, 1940). Enseñó en la Bauhaus de Weimar y de Dessau. Él mismo afirmaba: *pinto por no llorar*. Klee no se abandona a la bebida ni da todo por perdido, se abstuvo de fumar y de tocar el violín, también dejó de pintar de pie, para trabajar sentado. Son estremecedoras las palabras con las que inicia su diario: *Aquí abajo nada puede alcanzarse. Me siento tan a gusto entre los muertos como entre los no nacidos. Estoy más cerca de la creación que la mayoría de la gente, pero no lo suficientemente cerca*.





Fig. 4. 47.- Fotografía de Juan Gris, Man Ray, 1922

situación política de Alemania ya que prevee la hecatombe mundial que se avecinaba.

También es necesario ofrecer un pequeño homenaje a Juan Gris, artista que murió muy joven tras padecer asma de origen alérgico cuyos síntomas aliviaba con morfina; también padeció uremia y finalmente murió de insuficiencia renal crónica. Él mismo decía que sus cuadros tenían un tono enfermizo.

En el caso de Juan Gris<sup>52</sup>, creemos que la enfermedad le impulsó a que al final de sus días alcanzase el estilo y el tipo de pintura que él tanto anhelaba.

Antes de la enfermedad, en los años veinte del pasado siglo XX, Juan Gris no estaba totalmente satisfecho de su pintura ya que pensaba que era demasiado fría e intelectual y quería que perdiera el hermetismo con el fin de que fuese más cálida y vivificante.

Parece que, al igual que otros muchos, quería llegar, en un principio, más allá de sus posibilidades.

Entonces su obra perdió fuerza e intensidad. Tras la enfermedad, Gris siguió pintando con voluntad, y la propia enfermedad le hace abandonar su primitiva ambición y, entonces, sus obras recobran su grandeza original y consigue dotar a las mismas de una gran personalidad.



Fig. 4. 48.- Retrato de Pablo Picasso, Juan Gris, Óleo sobre lienzo, 93.4 x 74.3 cm, Colección de Mrs. and Mrs. Leigh Block, Art Institute of Chicago, 1912

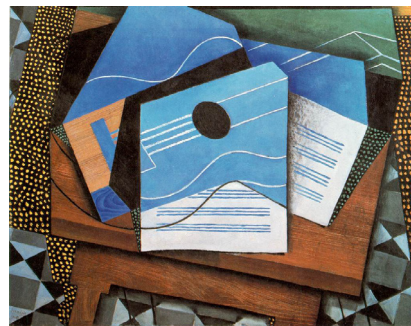


Fig. 4. 49.- Guitarra sobre una mesa, Juan Gris, Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo, Netherlands, 1915



Fig. 4. 50.- Flores en la mesa, Juan Gris



Fig. 4. 51.- Imagen del documental "Juan Gris. Cubismo y modernidad". (Fundación Telefónica)

52- (Madrid, 1887-Boulogne-sur-Seine, 1927).

## 4.7.2. Los cinco sentidos: los pilares de la creación: Goya



Fig. 4. 52.- Capricho nº 1: Francisco Goya y Lucientes, Pintor , Francisco de Goya, serie Los Caprichos, 1799



Fig. 4. 53.- Capricho nº 43: El sueño de la razón produce monstruos, Francisco de Goya, serie Los Caprichos, 1799

Una de las fuentes principales de la creación artística es la capacidad sensorial. El artista depende totalmente de sus sentidos y está subordinado a ellos. Los famosos cinco sentidos: la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto constituyen la principal herramienta con la cual el artista puede expresarse.

¿Puede un ciego ser pintor? ¿Puede un sordo tocar el violín?

Las interrogantes, como puede observarse, son de todo punto retóricas, ya que la experiencia nos dicta que está claro que es algo, en principio, incompatible: por el contrario un ciego puede esculpir porque se ayuda del tacto. Con ello queremos decir que los sentidos están interrelacionados y que podemos desarrollar más algunos de ellos en detrimento de otros<sup>53</sup>. Lo peor que le puede ocurrir a un artista es la disminución de alguna de sus capacidades sensoriales.

Para corroborarlo, expondremos, si bien brevemente, el ya tan conocido caso de Goya. Lo tocaremos tangencialmente para ejemplificar lo dicho, ya hay mucha documentación al respecto y no creemos que podamos añadir nada nuevo. Su caso sirve como anécdota en nuestro hilo argumental aquí expuesto.

Goya sufrió una enfermedad que le paralizó y lo dejó ciego por algún tiempo y sordo para siempre. La enfermedad le produjo un gran daño cerebral y también le provocó cambios de personalidad, amargura y depresión. Quizá pudo originarse la enfermedad por un virus o por el plomo utilizado en los pigmentos, que le causó un envenenamiento.

A consecuencia de ello, Goya estuvo un tiempo sin pintar y cuando cogió de nuevo el pincel ya no podía seguir pintando los temas alegres que

53- En este sentido, nos pareció muy interesante la exposición que realizó el Museo del Prado acerca de los cinco sentidos en el arte donde se ponía de manifiesto la importancia y el valor que han tenido los cinco sentidos para los artistas a lo largo de la historia del art





Fig. 4.54.- Capricho nº 40: ¿De qué mal morirá?, Francisco de Goya, serie Los Caprichos, 1799



Fig. 4.55.- Vuelo de brujas, Francisco de Goya, Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, 1797

54- (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828). Esto no quiere decir que Goya estuviese loco como muchos pensaron; Goya quizás se valió de su supuesto estado de locura, que le permitía hacer lo que realmente quería, para plasmar esa otra realidad en la que habría penetrado gracias a la enfermedad. Si Goya no hubiese sufrido esta enfermedad, jamás hubiese llegado a realizar las "pinturas negras", que hoy en día tanto admiramos.

55- El médico se convierte en muchas ocasiones en una de las personas más allegadas al paciente y cobra principal importancia ya que se convierte en el confesor, en la persona que entiende tus síntomas y trata de aliviarlos. El médico se convierte en un salvador. En otros casos, y sobre todo antes de que evolucionase la medicina hacia un mayor rigor científico, los médicos eran considerados como matasanos y asesinos.



Fig. 4.56.- El Aquelarre o El Gran Cabrón, Francisco de Goya, Pinturas negras, Pintura mural trasladada a lienzo, Museo del Prado, 1820 - 1823



Fig. 4.57.- Goya atendido por el doctor Arrieta, Francisco de Goya, Instituto de Arte de Minneapolis, Estados Unidos, 1820

materializaban dulces sueños. Estos sueños se convirtieron en pesadillas en donde dió rienda suelta a la desesperación y a su desconfianza en los seres humanos como vemos en "las pinturas negras", ejecutadas durante los ataques de melancolía que lo atormentaron en sus últimos años<sup>54</sup>.

Nos ha parecido interesante a este respecto comparar dos obras de Goya en las que aparece reflejada la importancia que el papel del médico tenía para Goya.

En uno de sus *Caprichos* el desilusionado pintor representó a su médico como un burro sentado junto a su lecho de muerte, tomándole el pulso.

Goya, en su vejez, consideró justo poner al pie de su autorretrato la siguiente inscripción: "Goya agradecido a su amigo Arrieta, por el afecto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida a fines del año 1819, a los 73 años de edad"<sup>55</sup>.



## 4.8. LA MUERTE Y LA VEJEZ: CÉZANNE, PICASSO Y RENOIR.

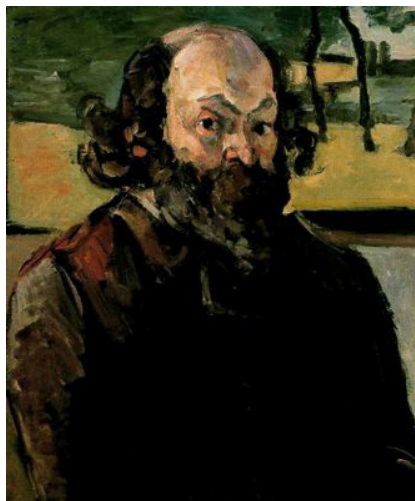


Fig. 4.58.- Autorretrato, Paul Cézanne, Óleo sobre lienzo 64 x 53 cm, Museo de Orsay, París, 1873-1876.



Fig. 4.59.- Autorretrato, Pablo Picasso, carboncillo sobre papel, hacia 1.900

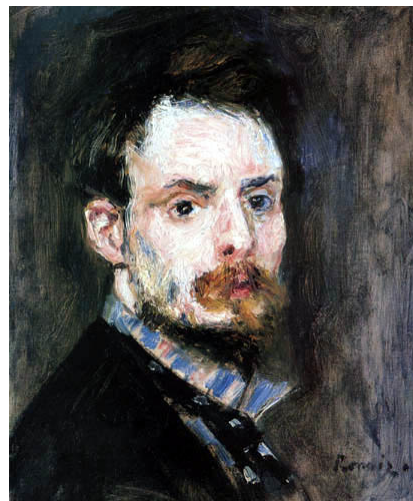


Fig. 4.60.- Autorretrato, Pierre Auguste Renoir, Óleo sobre lienzo, 1875

La vejez, como etapa postrera en la vida física produce, entre otros síntomas, la clara disminución del vigor, presenta una menor resistencia a las adversidades físicas y, por tanto, aumentan los llamados achaques ya, por otra parte, existentes. Aún así, ha habido muchos pintores que han sacado energías, de donde ya casi no hay, y han seguido pintando hasta muy entrados en años<sup>56</sup>.

Paul Cézanne, al final de sus días, estaba cada vez más débil y enfermo y comprendió que sus días estaban contados: *"Ya vislumbro la tierra prometida, ¿pero llegará, o terminaré como el patriarca del pueblo hebreo"*<sup>57</sup>. En sus últimos cuadros, se aprecia que las calaveras sustituyen a sus manzanas tan queridas.



Fig. 4.61.- Manzanas Verdes, Paul Cézanne, Óleo sobre lienzo 26 x 32 cm. Museo de Orsay, París, 1873.

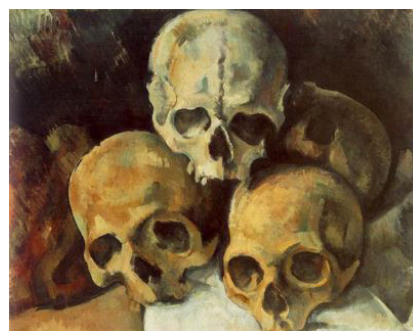


Fig. 4.62.- Pirámide de calaveras, Cézanne, Óleo sobre lienzo 37 x 45,5 cm. Colección Privada, 1901.

56- La dificultad para pintar es mayor aún, ya que, sobre todo, aumenta el temor de no realizar la obra cumbre, la obra final, la culminación de las culminaciones.

57 (Aix-en-Provence, 1839-1906).

Paul Cézanne. *Catálogo* de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo en 1984, Ministerio de Cultura.



Fig. 4.63.- Cuadros del interior de la capilla de Rothko en Houston



Fig. 4.66.- Nymph and Satyr, Picasso, 1968

En el caso de Mark Rothko<sup>58</sup> también la falta de salud y la obsesión por la muerte hizo que esta fuera el tema principal de los murales de la capilla Rothko de Houston en donde las sombras de un morado con negro predicen su suicidio.

Un caso sorprendente ha sido el de Picasso que, en su vejez, conservó su poderosa facultad de expresión artística e invadió sus cuadros de un fuerte erotismo que, en ocasiones, ralla en la pornografía<sup>59</sup>.

Renoir en cambio, en su vejez sufrió una dolorosa artritis senil por la cual no podía coger tan siquiera los pinceles.

Una de las hipótesis afirma que la enfermedad se debió al envenenamiento causado por los pigmentos que empleaba ya que los colores necesitaban mucho plomo. Parece que la artritis fue el precio que tuvo que pagar por su luminosidad.

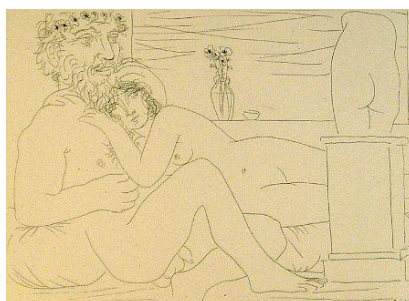


Fig. 4.64.- Le repos du sculpteur devant le petit torse, Pablo Picasso, Suite Vollard, 1933

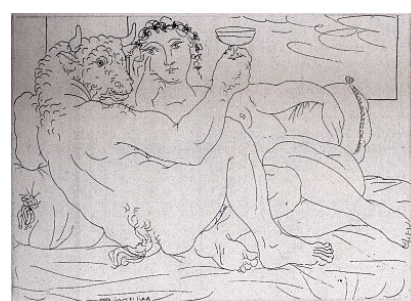


Fig. 4.65.- Minotauro tumbado con mujer, Picasso Suite Vollard, 1933-1934

58- (Dvinsk, Letonia, 1903-Nueva York, 1970).

59- Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973).  
Renoir (Limoges, 1841-Cagnes-sur-Mer, 1919).  
Según el comentario de Renoir, Picasso parecía que *pintaba con el pene*.



## 4.9. EL ALCOHOL Y LAS DROGAS COMO CALMANTES FÍSICOS Y COMO POTENCIADORES DE LA CAPACIDAD ARTÍSTICA.



Fig. 4.67.- En el Moulin de la Galette  
(Retrato de Madeleine de Boisguillaume.  
El ajenjo), Ramón Casas, 1892.



Fig. 4.68.- Les Vicieux de Paris

En este apartado, como su título indica, trataremos el tema de las llamadas drogas. Tema interesante y a la vez de gran importancia ya que el alcohol y las drogas han sido, y seguirán siendo, una constante en la vida de muchos artistas.

Trataremos el alcohol y las drogas como calmantes físicos a los que se acude ante el dolor y la enfermedad y como posibles potenciadores de la capacidad artística, tanto desde la inventiva como desde la capacidad de trabajo.

En la mayoría de los casos citados con anterioridad, los artistas-enfermos consumían drogas para paliar el dolor: Frida Kahlo, Juan Gris, Rothko, Toulouse-Lautrec, Van Gogh y un largo etcétera de artistas encontraron en las drogas una vía de escape a su enfermedad y un alivio por poder olvidar momentáneamente las dificultades.

Los efectos del alcohol<sup>60</sup> y la vida bohemia que se desarrolla en torno a los bares y a las reuniones particulares hicieron de esta droga una de las constantes en la vida de los artistas, también la morfina, la mezcalina, el ajenjo y el opio (sobre todo, en el S. XIX) contribuían a calmar los fantasmas físicos y mentales que rondaban a los artistas durante sus enfermedades<sup>61</sup>.

El opio calma y lleva a un estado de adormecimiento, pero a la larga, el consumo excesivo provoca estados de depresión como en el caso de Quincey para el cual los sueños de arrobamiento se transformaron y se hicieron cada vez más horribles, convirtiéndose en suspiros que brotan de las profundidades<sup>62</sup>.

60- "Ahoga tus penas en alcohol", dice el refrán. El alcohol disminuye la depresión en los maniáco-depresivos y la ansiedad en los esquizofrénicos. Produce una excitación nerviosa que en algunos casos se manifiesta como un ataque de euforia o de lamento. Por esto el alivio momentáneo que produce es a la larga insuficiente, y de aquí la adicción que provoca ya que el alcohólico desea prolongar su estado de aletargado por el mayor tiempo posible. El alcohol a la larga destruye la actividad de la mente y en la etapa final del alcoholismo produce lo que se ha denominado delirium tremens, que no es ni más ni menos que terribles alucinaciones.

61- Philip Sandblom. *Enfermedad y creación*. Editorial Taurus.

De Quincey, el sincero autor de "Las confesiones de un opiómano inglés que fue un esclavo de la droga", nos confiesa que llegó al opio no en busca del placer, sino en busca de calmar el dolor ya que padeció dolores terribles. Utilizaba el opio, que no estaba mal visto en su tiempo, en su dieta diaria y para él suponía un alivio extraordinario: "Fue una resurrección desde las profundidades del espíritu".

62- Susan Sontag: *Enfermedad y creación* Editorial Taurus.

"Estos cambios en mis sueños iban acompañados de una profunda ansiedad y de una fuerte melancolía. [...] Parecía que cada noche me veía obligado a ascender - no metafóricamente sino literalmente- al vacío, a oscuros abismos, a profundidades infinitas de las que parecía que nunca podría salir".





Fig. 4.69. - Thomas de Quincey, Sir John Watson-Gordon, National Portrait Gallery, Londres, 1865.

63- A Friedrich Schiller el aroma de las manzanas podridas le ayudaban a evocar un estado de ensoñación, cosa realmente curiosa e inocua. Un caso muy interesante es el del poeta francés Baudelaire, pues las secuelas de la sífilis que sufrió le atormentaron hasta el final de su vida. Baudelaire sufrió trastornos nerviosos, dolores musculares y ataques reumáticos de origen sifílico. Consume opio y éter más por placer que para calmar el dolor. Baudelaire, junto con Théophile Gautier, fueron los fundadores del Club des Hachischins, con eso queda bien dibujada su vinculación con el opio. Baudelaire fumó opio sin cesar durante toda su vida. Perdió el uso de sus facultades al final de su vida ya que se le quedó paralizado el lado derecho de su cuerpo y perdió el habla.

64- Félix de Azúa: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*.

65- Félix de Azúa: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*.  
"Para no sentir el pavoroso peso del tiempo que nos aplasta hasta los hombros y nos deja hundidos en el suelo, hay que permanecer constantemente intoxicados". Baudelaire defendía la desaparición de la presencia del autor en las obras. Consegua disimular el verdadero yo bajo el disfraz de dandy y mediante el vino y las drogas.

66- *Ibidem*. "El vino es inútil y peligroso. El hachís es útil y produce resultados fructíferos". Además, Baudelaire se dió al opio, pero éste le condujo a un callejón sin salida.

67- Jean Cocteau: *Opium. Diario de una desintoxicación*.  
"Un artista verdaderamente grande no se expresa más que en la serenidad".  
"[...] Ahora bien, el opio remueve el pasado y el porvenir, formando un todo actual. Es lo contrario de la pasión. El alcohol provoca actos de locura. El opio provoca actos de cordura".

68- Jean Cocteau: *Opium. Diario de una desintoxicación*.  
"No tengo sobre la conciencia muchas obras escritas estando despierto, excepto mis libros anteriores a Potomak, en el que he empezado a dormir: pero tengo algunas. Qué no daría yo porque no existiesen"

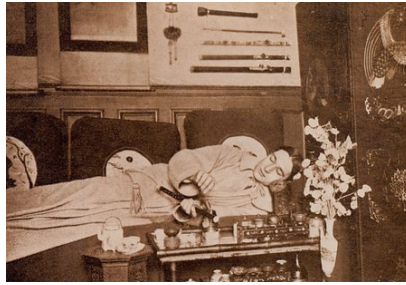


Fig. 4.70.- Fumando opio



Fig. 4.71.- Hotel Lauzun, Paris; albergó en el SXIX el Club des Hachischins

Por supuesto que, también se utilizaban las drogas para estimular artificialmente la creatividad, que se considera como un bien preciado y propio de una minoría siempre selecta y escogida. La creatividad, la imaginación y la inspiración son alabadas y llevadas al límite por los artistas<sup>63</sup>.

Para Baudelaire la imaginación es la facultad para crear mundos, mientras que la memoria sólo los conserva. Por eso acudirá al uso del opio como exaltador de la fantasía.

Según Félix de Azúa: "Baudelaire no sólo criticó la pintura de su época desde esta perspectiva sobre la imaginación; como consecuencia de su rechazo de la memoria, defendió otra pintura posible, la que él llamaba pintura moderna y que equivalía a un extremismo de los sentidos"<sup>64</sup>.

Baudelaire (París, 1821-1867) y Théophile Gautier (Trabes, 1811-Neuilly-sur-Seine, 1872) afirmaban que, tras fumar opio, podían escuchar el sonido de algunos colores como el verde, el rojo, el azul y el amarillo.

Baudelaire admiraba el sentimiento de elevación que provocaba el hachís. Buen reflejo de ello es el autorretrato en el que se pintó dos veces más alto que la columna de la Plaza Vendôme en donde expresa el sentimiento de ser superior que provocan estas drogas<sup>65</sup>.

Baudelaire busca en sus escritos "paraísos artificiales" el Edén, la salvación, aunque rechaza el alcohol, el vino, porque lo considera demasiado humano por ser bueno para los pobres, no para un dandy que no es un cualquiera<sup>66</sup>.

Cocteau (Maisons-Laffite, 1889-Milly-la-Forêt, 1963), que también hizo explícita su estrecha relación con el opio: *Opio. Diario de una desintoxicación*, consume opio en primer lugar para calmar el dolor, la angustia, pero luego, al igual que Baudelaire, el opio se vuelve para él imprescindible para la creación artística ya que, según confesión propia, el opio le provoca serenidad de espíritu y sólo desde la serenidad se puede crear<sup>67</sup>.

Al igual que Baudelaire, rechaza el alcohol por la excitación nerviosa que provoca mientras que, para él, el opio, además de ser un calmante, es la puerta de acceso al acto creativo por su poder de ensoñación.

Para Cocteau la ensoñación es fundamental porque lleva a la mente a un estado donde el subconsciente se libera de todo, pero lo importante es permanecer siempre con la máxima consciencia. Es algo tan insólito como soñar despierto<sup>68</sup>.



Fig. 4.72.- Jean Cocteau, 1930

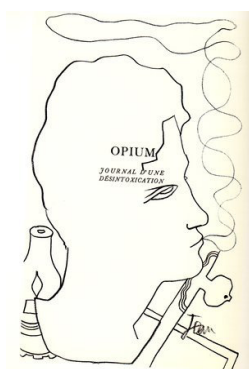


Fig. 4.74.- Opium: Diario de una desintoxicación, Jean Cocteau, ilustración incluida en el libro bajo el mismo nombre, 1930



Fig. 4.73.- Fotografía de Jean Cocteau

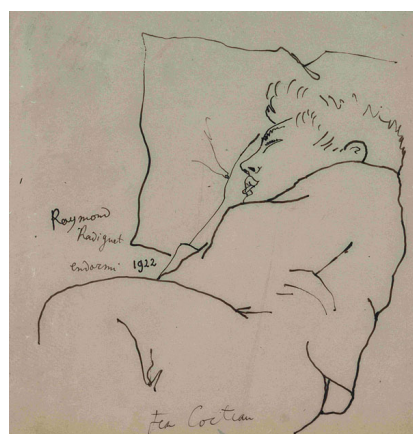


Fig. 4.75.- Dibujo de Jean Cocteau, 1922

Cocteau sólo valora las obras poéticas que ha realizado dormido; hace muchos dibujos de gente dormida.

El verdadero artista-poeta para Cocteau no sólo actúa dormido sino que, además, ese estado es absolutamente necesario para que el fluido de la creación artística encuentre vías libres.

La verdadera materia artística es la expresión del propio cuerpo.

El artista no se expresa a través de pensamientos, es el cuerpo el que habla<sup>69</sup>.

Cocteau encuentra en la figura de Edipo el mito que da sentido a su teoría sobre la creación artística: Edipo tiene alfileres en los ojos y sangra, está cegado y tiene que encontrar su propio camino. Ojos que sangran y expulsan por tanto la poesía, el arte. Tarea difícil es la de Edipo y la del poeta.

Nos parece muy interesante esta teoría, y para nosotros, guarda una estrecha relación con el tema de la enfermedad ya que, aunque Cocteau habla de una forma metafórica, también puede aplicarse al artista enfermo, aquél que sufre y padece dolor. Es precisamente este dolor que el artista quiere expulsar de sí lo que materializa la expresión artística.

69- *Ibidem*, "Un poema no tiene su origen en la inspiración sino en la expiración. Es gracias a esta expiración que expulsa fuera de sí su noche del cuerpo humano". El cuerpo para Cocteau debe expresarse mediante el dolor, a través de la sangre ya que por medio de las heridas sale al exterior lo más profundo del ser humano. La sangre es por tanto la materia artística. El poeta debe expulsar sangre, el poeta tiene que concentrarse en la expiración, no en la inspiración.



Fig. 4.76.- El artista creando, Jean Cocteau

Si no sentimos, si no lloramos con rabia, jamás seremos capaces de transmitir algo realmente con fuerza que llene a los demás y cómo no, a nosotros mismos.

Por esto mismo no creemos que sea mera casualidad que una gran mayoría de los artistas actualmente más consagrados padeciesen alguna enfermedad. Creemos que precisamente el hecho de padecerla fue lo que





Fig. 4.77.- Herida XVI, Joseph Beuys, Acuarela sobre papel, 1997

les hizo ser tan grandes porque ellos realmente si que tenían algo que expulsar al exterior y lo expulsaron brutalmente.

Cada uno a su manera tenía mucho que decir y su enfermedad fue, ¡quién sabe!, un símbolo, un pretexto para expresarse.

La enfermedad como vía de escape, como expresión total, como herida que no para de sangrar. La sangre como materia artística, como pigmento en estado puro, como el color rojo más intenso jamás visto.

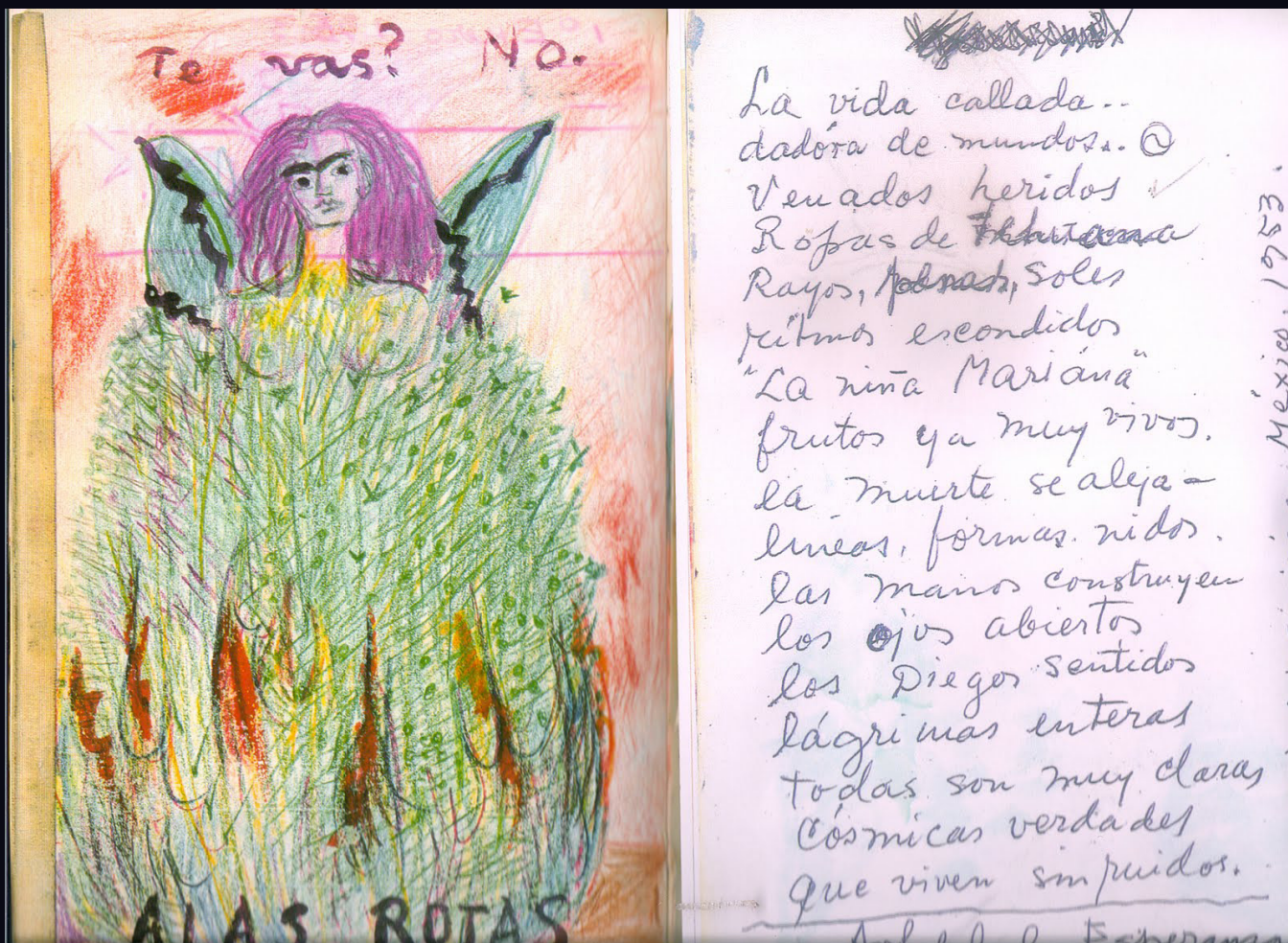


Fig.5.2. - Páginas del Diario de Frida Kahlo.



## 5. FRIDA KAHLO Y LA LEYENDA DEL ARTISTA

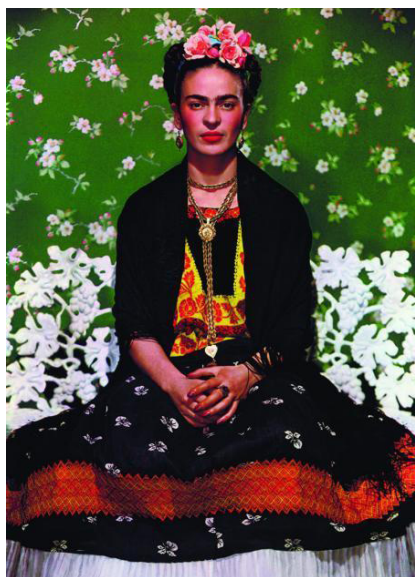


Fig.5.1. - Frida Kahlo en un banco blanco.  
Fotografía de Nickolas Murray, 1939.

Frida Kahlo<sup>1</sup> destaca no sólo por la riqueza de su obra sino por su compleja personalidad, que se desarrolló en medio de toda una generación de grandes creadores como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Javier Chávez Morado. Aunque hoy día su obra haya alcanzado igual o mayor fama que la de Rivera, la imagen más frecuente que nos ha llegado de ella ha sido la imagen de una Frida triste, desesperada, aniquilada por la enfermedad, la de una pintora amateur, con poca obra y poco reconocida en su época, absorbida por la personalidad y la figura de su marido Diego Rivera de quien Frida sería la sombra y la emuladora. Pero Frida ha dejado testimonios, no sólo en su obra, sino también en sus escritos, que constituyen la prueba de que luchó por sobreponerse a sus numerosas enfermedades y de que trabajó duramente con una doble intención: expresarse y vivir de la pintura. Para Frida ser pintora llegó a ser lo más importante de su azacaneado vivir.

Son numerosos los estudios dedicados a analizar tanto su vida como su obra, por lo tanto, en este capítulo me voy a limitar a ver cómo la enfermedad influyó no sólo en su obra, sino también en la creación de su propia leyenda como artista, que es lo que nos interesa en nuestra investigación. Para ello voy a utilizar como material no sólo los cuadros más significativos en donde ella representa sus enfermedades, sino también sus escritos en los que habla sobre sus enfermedades, sus sufrimientos, sobre su concepto del dolor, de la vida, de la muerte, sobre la pintura como terapia, como tabla de salvación y sobre su oficio de pintora. El material básico utilizado será tanto su correspondencia, recopilada por Raquel Tibol, como su *Diario* y también la biografía de la artista escrita por Hayden Herrera<sup>2</sup>.

En su correspondencia destacan dos elementos: lo coloquial y lo humorístico. Llama la atención la soltura del lenguaje, la familiaridad con que Frida usa las palabras y la manera en que juega con ellas. Cuando expresa tabúes lingüísticos los suele enmascarar, como es lógico, con expresiones coloquiales, con mexicanismos. Hay un verdadero deleite con el lenguaje que le sirve para definir las situaciones por las que está pasando en ese momento, aspecto que se ve claramente cuando está hablando de sus calamidades, como el ya famoso accidente. El manejo de la ironía y la autoironía salta a la vista, pero Frida las emplea de manera positiva. "[...] Ella no se autocompadece, sino que se sobrepone a través del humor"<sup>3</sup>.

Frida Kahlo empezó a escribir su *Diario* a mediados de 1940<sup>4</sup>. El hecho de que incluyera parte de su obra gráfica en él le singulariza como una pieza única entre los diarios íntimos de los que se tiene constancia, pues difiere del típico cuaderno de bocetos de artista. "[...] Frida Kahlo expresa en su diario una colección de sentimientos e imágenes que no cabe encontrar en ninguna parte"<sup>5</sup>.

Las ciento setenta páginas de este documento nos revelan una Frida apasionada, turbulenta y sufrida. Y, través de las sesenta acuarelas que figuran

1- Frida Kahlo (Coyoacán, 1910-1954); Diego Rivera (Guanajuato, 1886- Ciudad de México, 1957); José Clemente Orozco (Ciudad Guzmán, 1883- Ciudad de México, 1949); David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, 1896- Cuernavaca, 1974).

2- Tibol, Raquel: *Escrituras de Frida Kahlo. "El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato"*, Introducción de Carlos Fuentes y Ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe. Herrera, H: "Frida: Una biografía de Frida Kahlo.

3- Alatorre, Antonio: Prólogo a *Escrituras de Frida Kahlo* de Raquel Tibol, op. cit. p. 2.

4- Contaba, pues, con treinta años.

5- Lowe, Sarah M.: Ensayo, en " *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*", op. cit., p. 26.





Fig. 5.2.- Páginas del Diario de Frida Kahlo.

en él, podemos observar distintas visiones del proceso creativo de la artista y muestra también como recurría a su *Diario* para esbozar ideas que más tarde plasmaría en sus lienzos.

La última década de su vida, en la que se dedica a plasmar en su *Diario* todo lo que le ocurre, es la más dura, apenas puede moverse de la cama, incluso del hospital, ya que gran parte de las operaciones a las que fue sometida, se producen en este tiempo. Pero, además de sus imágenes de sufrimiento, destrucción, mutilación, pérdida del relato nos encontramos la resistencia, la creatividad, el humor que tanto marca su vida y que ilumina la capacidad de supervivencia que distingue a sus pinturas.

Todo cuanto aparece en este manuscrito, los dibujos, las acuarelas o las anotaciones con letra clara y redonda nos muestran claramente que todo gira alrededor de dos ejes muy definidos: la pasión por su marido, Diego Rivera, al que le dedica largas y apasionadas cartas de amor y su enfermedad.

Todo cuanto se recoge es un material valiosísimo para conjeturar las líneas de fuerza que configuraron su pintura, porque en él, no sólo comenta los sucesos del presente en el que vive, sino que se remonta a la infancia y a la juventud. Toca temas como la sexualidad y la fertilidad, la magia y el esoterismo, así como el propio padecer físico. Recogió sus pensamientos y sus pesares, todo ello transmitido con gran fuerza mediante el ingenio de las frases y el carácter obsesivo de las imágenes.

En estas imágenes, la pintora disfrutaba con el factor aleatorio, creando todo tipo de figuras a partir de manchas que obtenía, bien derramando, bien salpicando tinta sobre el papel. Los textos que ilustran las figuras son reflexiones tan evocadoras y complejas como las propias imágenes. Los autorretratos que se incluyen en el *Diario* hacen de la "antigua ocultadora" presente en los cuadros un ser más humano. En ellos, la máscara implacable es sustituida por detalles íntimos, a veces aterradores, que revelan una tremenda desesperación.

## 5.1. BIOGRAFÍA SOBRE SUS ENFERMEDADES



Fig. 5.3.- El accidente (boceto), Frida Kahlo, 1926

Frida Kahlo es notable ejemplo de artista que sufrió enfermedades y tremendos dolores físicos, que no sólo fueron impedimento sino acicate de su propia obra.

La vida de Kahlo abunda en misteriosas coincidencias y parece estar predestinada para sufrir. Por ejemplo, tuvo un temprano encuentro con el daño físico a los seis años de edad, cuando enfermó de poliomielitis. Ya entonces se metió en la cama durante nueve meses, en ese lecho omnipresente que iba a ser el centro de su vida. De aquella enfermedad de poliomielitis le quedó la pierna derecha más delgada y una cojera leve. Esto la acomplejó para el resto de su vida. Por esto sus compañeros de escuela la apodaron "Frida, pata de palo" y la convirtieron en blanco de sus burlas. No obstante, el defecto de su pierna serenó su ímpetu y su temperamento inquieto. Jugaba al fútbol, se encaramaba en los árboles, boxeaba y hasta practicaba lucha.



Fig. 5.4.- Fotografía de Frida Kahlo en la cama decorando el corsé, 1950.



Fig. 5.5.- Fotografía de Diego Rivera y Frida Kahlo, 1930

6- Herrera, H.: op. cit., p. 440.

7- Tíbol, R., op. cit., p. 50. Un año después del mismo, escribe a Alejandro: *Hace poco, tal vez unos cuantos días, era una niña que andaba en un mundo de colores, de formas precisas y tangibles. Todo era misterio, un juego para mí. ¡Si supieras lo terrible que es alcanzar el conocimiento de repente, como si un rayo dilucidara la Tierra! Ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos. Mis amigas y mis compañeras se convirtieron lentamente en mujeres. Yo envejecí en unos instantes, y ahora todo es insípido y raso. Sé que no hay nada detrás, si lo hubiera, lo vería.*

8- *Ibíd.*, p. 48

9- Herrera, H.: op. cit., p. 123.

El segundo drama de salud fue el grave accidente que sufrió en 1925, a los 18 años: el autobús en el cual viajaba choca con un tranvía. Mueren varias personas, Frida sufre gravísimas heridas y pasa un mes internada en el hospital. Frida nos describe el accidente: [...] *Fue un choque raro. No fue violento sino sí-lencioso y pausado, y dañó a todos: más que a nadie, a mí. Un pasamano me traspasó la espalda, en el mismo modo en el cual una espada traspasa al toro. Perdí mi virginidad*<sup>6</sup>. Fue milagroso que salvara su vida, pero la forma en que quedó su cuerpo después del accidente permite ver como un milagro el hecho de sobrevivir a la tragedia.

Después del accidente, nace un nuevo ser, viene su renacimiento. Sin embargo, Frida no vio el cambio producido por el accidente como un renacimiento, sino como una aceleración de su proceso de envejecimiento<sup>7</sup>.

Frida se vio obligada a hacer teatro, ocultando su sufrimiento ante los miembros de su familia: [...] *Nadie en esta casa cree que realmente estoy enferma. No puedo ni hablar de eso porque mi madre, la única que se aflige un poco, se enferma, y luego dicen que es por mi causa, que soy una imprudente, así que yo, y nadie más que yo, sufro*<sup>8</sup>.

A partir de ese momento, desde 1925 hasta su muerte en 1954, las enfermedades estarán presentes en su vida y la idea de la muerte estará, también, presente a lo largo de una vida predestinada al sufrimiento.

Recuperarse, cosa que nunca logró definitivamente, le costó más de 35 intervenciones quirúrgicas a lo largo de su vida. Las numerosas operaciones influyeron decisivamente en su obra. Se le hicieron operaciones brutales. Cuando se pusieron de moda los injertos de columna, a Frida se le pudo una vértebra en la columna. Frida vivió, poniéndose muchos yesos y corsés para estabilizar su espalda. Rehusó que estos objetos la restringieran y los hizo parte de su mundo decorándolos con dibujos.

En 1929, a los 22 años, se casó con el muralista mexicano Diego Rivera, en 1939 se divorciaron y en 1940 se volvieron a casar. Esta relación la marcó tanto o más que el fatídico accidente del autobús.

Frida soportaba las numerosas infidelidades del artista, que la engañó hasta con su propia hermana, pero que la acompañó a lo largo de su existencia, siendo el más apasionado defensor de su arte. Esta relación la describe como otra enfermedad, otro sufrimiento. Frida llegó a decir: "[...] He sufrido dos accidentes en mi vida; el primero a los dieciocho años, cuando me atropelló un tranvía, y el segundo es Diego Rivera"<sup>9</sup>

Desde 1944 hasta su muerte, llevó 28 corsés, tuvo que utilizar la silla de ruedas y se convirtió en una adicta a la morfina para superar los terribles dolores. También sufrió varios abortos. En sus últimos años, Frida apenas podía moverse de la cama. El alcohol y los medicamentos exacerbaban la crispación de un ánimo que seguía aferrándose a la pintura, huyendo de la angustia, de la enfermedad, de los celos y de los problemas económicos.

En 1946, tras ser operada en Nueva York, los médicos le empiezan a dar morfina. Tiene alucinaciones con animales en la habitación y a partir de este momento no podrá dejar de usar la droga.



Fig. 5.6.- Fotografía de Frida Kahlo en la cama, 1950

En 1950 es internada durante nueve meses en un hospital debido a una infección producto del injerto de hueso que le realizaron cuatro años atrás en la columna vertebral. En este año debe sufrir todavía otras siete operaciones y también la amputación de cuatro dedos de su pié; se moverá, cada vez más, en silla de ruedas. Aumenta el consumo de medicamentos.

En 1953 tienen que amputarle la pierna derecha ya con gangrena. Con el uso de una prótesis logra caminar, pero la depresión avanza. Al año siguiente ingresa en el hospital dos veces más. Frida llevaba casi un año sin pintar, cuando en la primavera de 1954, se obligó a salir de la cama y entrar de nuevo al estudio. Allí, atada a la silla de ruedas con una faja para sostenerse la espalda, trabajaba en el caballete hasta que no aguantaba el dolor y luego seguía pintando en la cama. La pintura se convirtió en un acto piadoso. Ejecutó cuadros que comunicaban su fe política y varias "naturalezas vivas". "[...] Todas estas obras tienen una cierta cualidad quimérica y una exuberancia que tiene mucho que ver con el efecto eufórico del medicamento Demerol"<sup>10</sup>.

Convaleciente de bronconeumonía, asiste a una marcha en protesta por el golpe de estado contra Guatemala. Esto aceleró su muerte. Sus últimos días fueron dramáticos. Cuando no estaba drogada a causa de los analgésicos, entra en un estado de histeria incontrolable. Era un volcán imprevisible. Insultaba a Diego. Rompía objetos e intentaba golpear a todo mundo. Los estados depresivos poseían un ritmo de continuos altibajos. Lo más nimio le hacía estallar en llanto o en rabietas incontrolables. Once días después, el 13 de julio de 1954, muere en su Casa Azul de Coyoacán. Tenía 47 años.

## 5.2. ENCUENTRO CON LA PINTURA Y SU ACTITUD ANTE LA ENFERMEDAD

El accidente cambió por completo su existencia, la cual se convirtió en una contienda, en una lucha encarnizada contra el progresivo deterioro de su cuerpo. El dolor, aunque intenso y continuo, no era nada comparable al aburrimiento. Su encuentro con la pintura fue, como ella misma lo explicó, a causa del tedio. La pintura fue para ella un escape contra el dolor y el aburrimiento. Postrada en la cama con un corsé de yeso, apenas podía moverse. Decidió entonces apropiarse de unos tubos de pinturas, pertenecientes a su padre, y su madre le mandó construir un caballete especial. Así comenzó a pintar.

Frida así nos lo cuenta: *Desde entonces [desde el accidente] he estado obsesionada por comenzar de nuevo, por pintar las cosas tal como las veía con mis propios ojos, nada más. [...] Así, de la misma manera que el accidente cambió mi rumbo y muchas cosas me impidieron satisfacer los deseos considerados como normales por todo el mundo, a mi nada me pareció más natural que pintar lo que no se había realizado*"<sup>11</sup>.

10- Herrera, H.: Frida: Una biografía de Frida Kahlo, op. cit., p. 533.

11- Herrera, H.: Frida: Una biografía de Frida Kahlo, op. cit., p. 103.





Fig. 5.7.- Frida Kahlo en la cama con arnés.  
Fotografía de Nickolas Murray, 1939

Frida acepta las secuelas del accidente y su enfermedad como forma de vida. Contempla la vida como sufrimiento, dolor, aceptando su destino y trans-muta sus sentimientos más íntimos en obras de arte. A pesar de que en público no hacía mucho énfasis en su sufrimiento, le obsesionaba a Frida Kahlo. Quería enterarse de todo lo relacionado con su condición y se mantenía informada (aunque confundida) acerca de su enfermedad leyendo artículos y libros de medicina y consultando a muchos doctores.

En la carta, escrita a su novio Alejandro Gómez Arias el 20 de octubre de 1925, 33 días después del accidente, explica sus dolores con cierto humor: [...] *me duele como no tienes idea, a cada jalón que me dan son unas lágrimas de a litro, a pesar de que dicen que en cojera de perros y lágrimas de mujer no hay que creer, la pata también me duele muchísimo* ..., y habla de su soledad: [...] *Cinco meses amolada y para más lujo re-contra aburrida, pues de no ser una bola de viejas que me viene a ver y los escuincles de aquí, que de cuando en cuando se acuerdan de que existo, me tengo que estar sola y mi alma y sufro mucho más. [...] Estoy que me lleva el diablo y no puedo más que aguantarme, pues sería peor si me desesperara, ¿no crees?*<sup>12</sup>.

Pero son muchos los momentos en los que tiene que luchar contra la desesperación: [...] *Ayer estuve muy mala y muy triste, no te puedes imaginar la desesperación que llega uno a tener con esta enfermedad, no puedo hacer nada más que llorar y a veces ni eso puedo. [...] No te puedes imaginar cómo me desesperan las cuatro paredes de mi cuarto. ¡Todo! Ya no puedo explicarte con nada mi desesperación* (25 de abril 1927), y seis días después escribe, a raíz de que le colocaran un aparato de yeso: [...] *Tres o cuatro meses voy a tener este martirio, y si con esto no me alivio, quiero sinceramente morirme, porque ya no puedo más. No sólo es el sufrimiento físico, sino que no tengo la menor distracción, no puedo hacer nada, no puedo andar, ya estoy completamente desesperada*<sup>13</sup>

En la carta que le escribe a Alejandro (15 de julio de 1927), su estado de ánimo ha mejorado: [...] *Todavía no puedo decirte que sigo mejor, pero sin embargo estoy mucho más contenta que antes, tengo tanta esperanza de aliviarme para cuando tu vuelvas que ya no debo estar triste por mí un solo momento. Ya casi nunca me desespero y muy pocas veces soy "lagrimilla"*<sup>14</sup>. Frida se considera a veces la más infeliz de las mujeres, aunque cree algo vulgar hacerse la mártir ya que falta mucho para ser una olvidada de la manopla de Dios<sup>15</sup>

En 1932, ilusionada con su embarazo a pesar de todas las molestias, le escribe al doctor Leo Eloesser: [...] *Sin embargo, tengo voluntad de hacer muchas cosas y nunca me siento decepcionada de la vida como en las novelas rusas. Comprendo perfectamente mi situación y más o menos estoy feliz, porque tengo a Diego, a mi mamá y a mi papá; los quiero tanto. Creo que es suficiente y no le pido a la vida milagros ni mucho menos*<sup>16</sup>. Dos meses más tarde, le vuelve a escribir para informarle de su aborto que acepta a pesar de la tristeza:

12- Tibol, R.: *Escrituras de Frida Kahlo*, op. cit., pp. 22, 35-36, 41, 55. En la carta a Alicia Gómez Arias (30 de marzo 1927) habla de sus sufrimientos y aburrimiento: [...] *Pero todos estos sufrimientos los paso por ver si así me alivio, porque yo estoy completamente aburrida de no poder hacer nada, por estar siempre enferma*. Y también p. 38. A pesar de tener que estar inmovilizada en la cama, Frida acepta su situación: "... pero te digo que ya estoy desesperada de tanto estar en cama y en una sola postura; quisiera que aunque poco a poco me pudiera ir sentando, pero no me queda otro remedio que aguantarme.

13- *Ibidem*, p.60-61.

14- *Ibidem*, p.66.

15- *Ibidem*, p.74.

16- *Ibidem*, p.78.



Fig. 5.8.- Fotografía de Frida Kahlo y Diego Rivera con Caimito de Guayabal, 1940

[...] *Tenía yo tanta ilusión de tener a un Dieguito chiquitito que lloré mucho, pero ya que pasó no hay más remedio que aguantarme...* En fin, hay miles de cosas que siempre andan en el misterio más completo. De todos modos tengo suerte de gato, pues no me muero tan fácilmente, ¡y eso siempre es algo...! <sup>17</sup>

Para Frida Kahlo, el sufrimiento por su separación de Rivera y por la relación íntima entre este y su hermana es mucho mayor que sus sufrimientos físicos, y lo describe como la pena más grande de su vida en la carta que escribe a Ella y Bertran D. Wolfe el 18 de octubre de 1934:

[...] *Nunca había sufrido tanto y nunca creí resistir tantas penas. [...] Es una pena doble, si así puedo explicarla. Uds., mejor que nadie, saben lo que Diego significa para mí en todos los sentidos, y luego, del otro lado, ella era la hermana que yo quise más y que yo traté de ayudar en cuanto estuvo en mis manos. [...] Ya que cuando las cosas están así más vale cortarlas de raíz y creo que finalmente ésta va a ser la solución para él, pues a mí me costará otro tanto de sufrimiento o más del que he tenido y tengo, que ya es indescriptible*<sup>18</sup>.

En muchas ocasiones, Frida recurre al humor para hablar de su enfermedad: "... A mí me volvieron a operar la pata con resultado medio dudoso pues no me quiere quedar bien la pezuña"<sup>19</sup>. En las cartas que le escribió a su médico amigo, Leo Eloesser, en 1941 y en 1944, describe con humor el imparable deterioro de su salud y el sentimiento de que va a morir: En la primera le dice: "Yo sigo mejor de la pezuña, pata o pie. Pero el estado general bastante jo... ven. Creo que se debe a que no como suficiente y fumo mucho. Y cosa rara, ya no bebo nada de coctelitos ni coctelazos. Siento algo en la panza que me duele y continuas ganas de eructar (Pardon me, hurped!!) La digestión de la vil tiznada. El humor pésimo, me voy volviendo cada día más corajuda (en el sentido de México), no valerosa (estilo español de la Academia de la Lengua), es decir, muy cascarrabias. Si hay algún remedio en la medicina que baje los humos a la gente como yo, procede a aconsejármelo para que inmediatamente me lo trague 'pa' ver que efecto tiene"<sup>20</sup>. En la segunda carta le escribe: "Cada día estoy peor..." Después de describirle su estado físico y su desesperación, termina la carta con las siguientes palabras: "[...] Oye, lindo, esta vez que vengas, por lo que más quieras en la vida, explícame qué clase de chingadera tengo y si tienes algún alivio, o me va a llevar la tostada de cualquier manera. Algunos médicos han vuelto a insistir en operarme, pero no me dejaría operar si no fueras tú quien lo hiciera, en caso de que sea necesario"<sup>21</sup>

Sin embargo, en las cartas de los últimos años, describe muchas veces con una enorme franqueza sus dolores físicos y sus estados de ánimo. Ante el dilema de la amputación de los dedos del pie enfermo por causa de la gangrena, Frida requiere la opinión del doctor Eloesser, en la carta fechada el 11 de febrero de 1945: "Mi doctorcito queridísimo: [...] Me traen loca

17- *Ibidem*, p.93 y p. 95.

18- *Ibidem*, pp. 110-112.

19- *Ibidem*, p. 109.

20- *Ibidem*, p. 120.

21- *Ibidem*, p.197 y p. 272.



Fig. 5.9.- Frida y Diego en el Hospital.  
Fotografía de Juan Guzmán, 1950

y desesperada. ¿Qué debo hacer? Estoy como idiotizada y muy cansada ya de esta chingadera de pata, y ya quisiera estar pintando y no preocuparme de tantos problemas. Pero ni modo, me tengo que fregar hasta que se me resuelva la situación”.

A pesar del empeoramiento de su estado de salud, Frida sigue manifestando sus ganas de vivir. En la carta a Eduardo Morillo Safa, fechada el 11 de octubre de 1946, escribe: [...] *ya puedo pintar dos horas diarias. Antes de recibir sus órdenes, ya había comenzado a pintar y aguanto hasta tres horas dedicadas al pinte y pinte*”<sup>23</sup>.

La última carta, registrada por Tibol y escrita, el sábado 14 de febrero de 1953, a Machila Armida, pintora cuya obra admira, se la puede considerar como su despedida de la vida y su testamento: *“Cuida mucho a mi Diego, niño de mis ojos, en mi corazón y en el tuyo. Gracias por todos los cielos de tus ojos. Yo también te quiero, te guardo dentro de mi vida, te lluevo cuando resientas con sed, te arrimo a tu corazón a mi Diego para que tú lo protejas.*

*Siempre. Diego, ya no estoy sola porque Machila está cerca de mí y de ti*”<sup>24</sup>.

### 5. 2.1. Su concepto del sufrimiento, de la vida y de la muerte

En la cultura religiosa católica, la enfermedad es una prueba que Dios nos manda para probar nuestra capacidad de resistencia, obediencia y resignación. Igual que Jesucristo sufrió hasta morir en la cruz para liberarnos de nuestros pecados, hay que sufrir, ya que hemos venido a este mundo, que es un valle de lágrimas, a sufrir y a aceptar nuestro sufrimiento. Este concepto de sufrimiento es el que tiene también Frida Kahlo, como se puede ver en la carta escrita a los Wolfe el 14 de febrero de 1946: *“Díganle que, como enferma, soy bastante aguantadora, pero que ahora ya me agarra un poco forzada, porque en esta ca... vida, se sufre, pero se aprende*”<sup>25</sup>.

Carlos Fuentes nos dice: *“Frida Kahlo tuvo un Perro llamado Dolor, más que un Dolor llamado Perro. Es decir: describe directamente su propio dolor, su dolor no la vuelve muda, su grito es un aullido articulado porque alcanza su forma visible y emocional. Frida Kahlo es una de las grandes voces para el dolor en un siglo que ha conocido una forma de dolor más injustificado y por ello más cínica, vergonzosa y publicitada, programada e irracional, que cualquier otro tiempo.... Su dolor. Su cuerpo. Estas son las fuentes del arte de Frida Kahlo*”<sup>26</sup>.

A pesar de sus sufrimientos, Frida siente una gran pasión por la vida, una voluntad enorme de vivir. Tiene una visión panteísta de la vida. Contempla el universo como una maraña complicada de “hilos conductores”, “armonía de forma y color” en la que “todo se mueve según una sola ley: la de la vida. Nadie lucha por sí mismo. Todo es todo y uno. La angustia y el dolor, el placer y la muerte no son más que “un proceso con el fin

22- *Ibidem*, p. 213.

23- *Ibidem*, p. 233.

24- *Ibidem*, p. 281

25- Herrera, op. cit., p. 443

26- Fuentes, C., op. cit., pp. 12-13



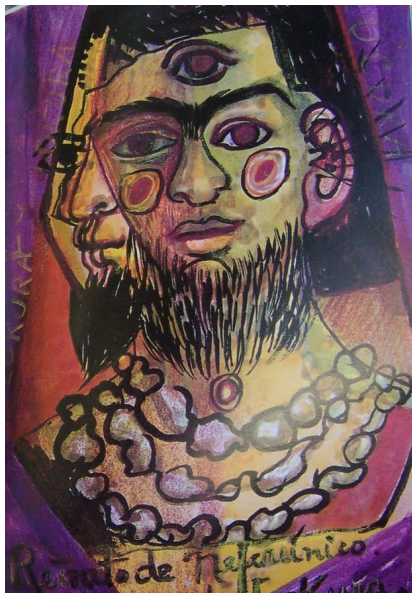


Fig. 5.10.- Ilustración nº 29 del Diario de Frida Kahlo

de existir". Valora la risa como medio para superar lo que nos depara la vida, así lo afirma en su *Diario*:

"[...] Nada vale más que la risa. Es fuerza reír, y abandonarse, ser ligero. La tragedia es lo más ridículo que tiene el "hombre" pero estoy segura, de que los animales, aunque "sufren", no exhiben su "pena" en "teatros" abiertos, ni "cerrados" (los "hogares"). Y su dolor es más cierto que cualquier imagen que pueda cada hombre "representar" como dolorosa"<sup>27</sup>

En 1959 escribe en su "Diario": "Nadie es más que una función o una parte de la función total, [...] nos dirigimos a nosotros mismos a través de millones de seres piedras, seres aves, seres astros, de seres microbios, de seres fuentes. Variedad del uno, incapacidad de escapar al dos, al tres, al etcétera, de siempre para regresar al uno. Pero no a la suma (llamada a veces dios, a veces libertad, a veces amor)...[...] No somos odio-amor-madre-hijo-planta-tierra-luz-rayo-etcétera, mundo dador de mundos-universos y células universos"<sup>28</sup>

En sus últimos años sufrió varias depresiones y en su *Diario* nos habla específicamente de la locura. La locura es la ciudad fundada por Neferúnico, hijo de Neferisis (Frida) y de "Ojo Único" (Diego). En el retrato doble de Nefertiti, a quien adoraba, pues además de ser extraordinariamente bella era una "alocada", y de su consorte escribe: "Pareja extraña del país del punto y la raya, "ojo-único", casó con la bellísima "neferisis" (la inmensamente sabia) en un mes caluroso y vital. Nacióles un hijo de rara faz y llamóse neferúnico, siendo éste el fundador de la ciudad comunmente llamada "locura"<sup>29</sup>.

Teniendo en cuenta el texto que acompaña a la ilustración, resulta evidente que la pintora se identifica con Neferisis/Nefertiti. A continuación, sobre un fondo morado y enmarcado por una figura geométrica, Frida retrata a Neferúnico, fundador de Locura, con un parecido más fuerte con ella que con su supuesta madre, Neferisis. Podemos decir que es un autorretrato con barba, en donde la pintora contempla al observador con una mirada penetrante, bajo su característica ceja única.

El tercer ojo que la artista dibuja sobre la frente indica la fuerza intuitiva propia del fundador de la "Lokura".

La locura es, pues, sobre todo en los últimos años de su vida, un tema al que la artista recurre permanentemente y que simboliza con el color amarillo:

"[...] locura enfermedad miedo, más locura y misterio, todos los fantasmas usan trajes de este color, o cuando menos ropa interior"<sup>30</sup>

Entre agosto y noviembre de 1947, Frida vuelve a escribir sobre la locura el siguiente pasaje:

Yo quisiera xxxx xxxx xxx xxxxx = xxxxx -xxxx- xxxxx poder hacer lo que me de la gana detrás de la cortina de "la locura". Así: arreglaría las flores, todo el día, pintaría, el dolor, el amor y la ternura, me reiría a mis anchas de la estupidez de los otros, y todos dirían: ¡pobre! está

27- El diario de Frida Kahlo, *Un íntimo autorretrato*, op. cit., p. 239.

28- *Ibidem*, pp. 249-250.

29- *Ibidem*, p. 220.

30- *Ibidem*, p. 211.

*loca. Sobre todo me reiría de mi estupidez, construiría mi mundo que mientras viviera, estaría = de acuerdo = con todos los mundos. El día, o la hora, o el minuto, que viviera sería mío y de todos. Mi locura, no sería un escape al "trabajo para que me mantuvieron los otros, con su labor?"<sup>31</sup>*

El miedo a perder la razón y su intención de suicidarse los expresa clara-mente en su Diario: "[...] 11 de Febrero de 1954. Me amputaron la pierna hace 6 meses. Se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme"<sup>32</sup>.

La extirpación de su pierna le produjo tal desesperación que, según afirmó Rivera en su autobiografía, "[...] Frida cayó en una profunda depresión. Había perdido la voluntad de vivir".

Frida escribe en su *Diario* una serie de pensamientos acerca del dolor, la soledad y el suicidio, dando la bienvenida a la muerte o expresando remordimientos causados por alguna tentativa reciente de suicidio. Aquí, la muerte es para ella "una salida muy silenciosa y enorme".

[...] Te estás matando!! TE ESTÁS MATANDO!! Con el cuchillo morboso de las que están vigilando! La culpa la tuve yo? Admito mi culpa grande, tan grande como el dolor, era una salida enorme por donde pasé mi amor. Salida muy silenciosa que me llevaba a la muerte. Estaba tan olvidada! Que ésta era mi mejor suerte. Te estás matando! TE ESTÁS MATANDO<sup>34</sup>

También en su Diario escribe lo siguiente: "[...] Mi soledad de años. Mi estructura inconforme por inarmónica, por inadaptada. Yo, es mejorirme,irme, no, escaparme. Que todo pase en un instante. Ojalá!"<sup>35</sup>

La actitud de Kahlo hacia la muerte está arraigada en la cultura popular mejicana, en donde se teme a la muerte y al mismo tiempo se hace burla de ella mediante la representación absurda de su imagen. Es una actitud que cabría denominar "fatalismo nacional". Según Carlos Fuentes<sup>36</sup>, Frida tenía la inteligencia de burlarse de la muerte, de burlarse con la muerte. Usó sus poderes de lenguaje en su *Diario* para describirla de mil maneras: "[...] la Mera Dientona, la Tostada, la Catrina, la Pelona". Llegó a compartir la idea de que el sufrimiento y la muerte son inevitables. La muerte era su compañera. Coqueteaba desafiando a su contraria: "Me burlo y río de la muerte", le gustaba decir, "para que no se aproveche de mí"<sup>37</sup>. También escribe en su Diario: "La vida pasa, y da caminos que no se recorren vanamente [...] Los cambios y la lucha nos desconciertan, nos aterran por constantes y ciertos, buscamos la calma y la "paz" porque nos anticipamos a la muerte que morimos cada segundo. Nos gusta ser enfermos para protegernos. Alguien -algo- nos protege siempre de la verdad. Nuestra propia ignorancia y nuestro miedo. Miedo a todo, miedo a saber que no somos otra cosa que vectores dirección, construcción y destrucción para ser vivos, y sentir la angustia de participar en la corriente compleja de no saber que nos dirigimos a nosotros mismos"<sup>38</sup>.

31- *Ibidem*, pp. 242-243.

32- *Ibidem*, p. 278.

33- Rivera, D: *Mi arte. Mi vida*, p. 284.

34- *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, op. cit., p. 273.

35- *Ibidem*, p. 275.

36- *Ibidem*, p. 24.

37- Herrera, H,: *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, op. cit., p. 102.

38- *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, op. cit., p.p. 248-250.



Fig. 5.11.- El sueño (La cama), Frida Kahlo, Óleo sobre lienzo, 74 x 98,5 cm. Colección de Selma y Nesuhi Ertegun, Nueva York, 1940.

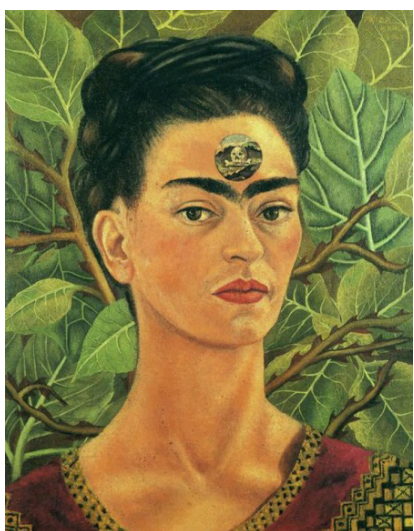


Fig. 5.12.- Pensando en la muerte, Frida Kahlo, Óleo sobre tela, 44.5x36.3 cm Museo Dolores Olmedo Patiño, ciudad de México, México, 1943.



Fig. 5.13.- Viva la Vida, Sandías, Frida Kahlo, Óleo sobre masonite, 59,5 x 50,8 cm. Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México, 1954.

La preocupación de Frida por la muerte se hace patente en *"El sueño"* (1940) en donde aparece un esqueleto y explicaba su presencia porque servía para advertir, de manera humorística, la propia mortalidad<sup>39</sup>. Kahlo estaba tan atormentada por el temor a la muerte que uno de sus autorretratos lo tituló *"Pensando en la muerte"* (1943), en la colección de Dolores Olmedo, en donde se representa con una calavera en la frente pero, a la vez, mantiene una actitud retadora frente a ella, con el fin de exaltar la vida.

En su Diario escribe: "[...] Abril 27 – 1954. Gracias a mí misma y a mi voluntad enorme de vivir entre todos los que me quieren y para todos los que yo quiero. Que viva la alegría, La vida, Diego, Tere..."<sup>40</sup>.

En la última imagen del *Diario* de Frida Kahlo y, probablemente, el último cuadro pintado por la artista, la muerte, de la que tanto se reía pero a la que temía, el final que tanto ansiaba pero al que se resistía con tanta valentía, se cierne ahora sobre ella. Pocos son los artistas que han tenido la audacia de ilustrar su partida, pero aún menos los que tuvieron que enfrentarse a la muerte durante un período tan prolongado. Es una imagen que ilustra el caos apocalíptico, el balance final, la transfiguración y la transmigración<sup>41</sup>.

En el último cuadro que pintó, *"Viva la vida"* (1954), según Hayden Herrera: "[...] parece como si Frida hubiese reunido lo que le quedaba de vitalidad para ejecutar esta declaración final de alegría"<sup>42</sup>. En rebanadas y trozos, la fruta de la sandía admite la cercanía de la muerte, pero la apetitosa carne roja celebra la plenitud de la vida. Ocho días antes de morir, Frida Kahlo mojó el pincel con pintura color rojo sangre y agregó su nombre, además de la fecha y el lugar de realización, Coyoacán, México, en la carne carmesí de la primera rebanada. Luego, en mayúsculas altas, saludó a la vida por última vez: VIVA LA VIDA.

Sin su obra, que representaba su resurrección cotidiana, Frida Kahlo, según sus propias palabras, habría muerto. La intensidad del anhelo de la autora y su aprecio de la vida, su deseo, no simplemente de soportarla, sino también de disfrutarla, resultan tan conmovedores como su soledad quejumbrosa y la omnipresencia del dolor.

### 5.2.2. La enfermedad como motor de su arte, como terapia y como tabla de salvación

Como ya hemos apuntado anteriormente, lo que marcó la vida de Frida Kahlo fue el accidente que sufrió en 1925. Frida Kahlo empezó a pintar durante la larga convalecencia que atravesó, ante el aburrimiento por la inmovilidad impuesta, copiando su rostro de un espejo montado en el dosel de la cama. Esta nueva actividad le proporcionó las fuerzas necesarias para levantarse pasados dos meses contra todos los pronósticos de los especialistas.

39- *Ibidem*, p.358.

40- *Ibidem*, p. 279.

41- *Ibidem*, p. 287.

42- Herrera, H: Frida: Una biografía de Frida Kahlo, op. cit., p. 552.



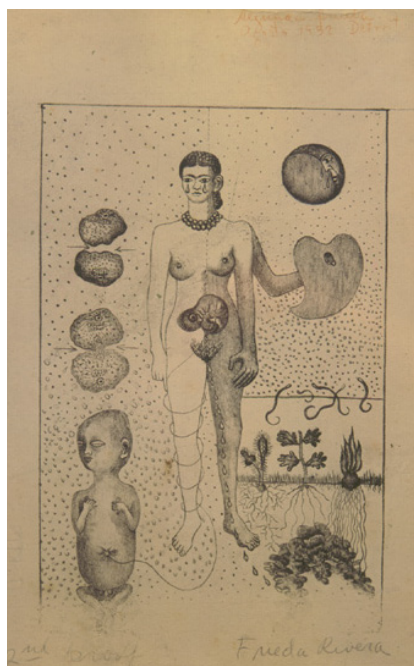


Fig. 5.14.- Frida y el aborto, Frida Kahlo, Litografía, 22,5 x 14,5 cm, Museo Dolores Olmedo Patiño, ciudad de México, México, 1932

La pintura se convierte para ella en el vehículo más apropiado para expresar su propia realidad: En una carta afirma: *"Pinto mi propia realidad"* y dice: *"Pinto porque necesito pintar. Me pinto a mí misma porque estoy a menudo sola y porque soy el tema que mejor conozco. Pinto siempre lo que me pasa por la cabeza, sin pensar en nada más, sangrando y llorando"*<sup>43</sup>.

En 1944 informó a un crítico que tres preocupaciones la incitaron a dedicarse al arte: el recuerdo vivo de cómo fluyó su propia sangre en el accidente; los pensamientos acerca del nacimiento, y la muerte y los *"hilos conductores"* de la vida, así como su deseo de ser madre<sup>44</sup>.

Debido a su delicado estado de salud, Frida no puede pintar todo el tiempo que le gustaría ya que le supone un gran esfuerzo físico. Así se lo hace saber al ingeniero Eduardo Morillo Safa en la carta que le envía el 11 de octubre de 1946: *"[...] Sabe que a veces me canso algo de la pintarrajeada, sobre todo cuando me pico y le sigo más de tres horas, pero yo espero que dentro de dos meses ya estaré menos fregada. En esta fregada vida se sufre harto, hermano, y aunque se aprende, lo resiente uno rete macizo a la larga, y por más que le hago para hacerme la fuerte hay veces que quisiera aventar el harpa: ¡a lo machín!"*<sup>45</sup>

La pintura como alternativa a su incapacidad de crear un ser humano, a su infertilidad. El año en que murió le dijo a una amiga: *"[...] Mi pintura lleva dentro el mensaje del dolor... La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos... Todo esto lo sustituyó la pintura"*<sup>46</sup>.

La idea de ver el arte como medio de paliar su maternidad frustrada, se ve muy claramente en la lito-grafía *"Frida y el aborto"* (1932) que ejecutó poco después de sufrir el aborto, todavía instalada en Detroit. Según su biógrafa Rauda Jamis, Frida intenta resolver simbólicamente los conflictos psicológicos despertados por la pérdida del hijo. Esta obra, no muy valorada en su día, es una pieza clave en su trayectoria, puesto que Frida se anuncia en ella por primera vez como pintora. Según Rauda Jamis: *"Aquí no sólo reivindica su oficio sino que además ofrece una alegoría del origen de esa nueva actitud hacia el arte"*.

Tal como se puede apreciar en el grabado, este nuevo concepto de su pintura se vincula psíquicamente a la pérdida del hijo<sup>47</sup>.

Frida Kahlo acepta el sufrimiento y el dolor como un sacrificio y lo representa muchas veces pintando la sangre. En la mitología matriarcal es la mujer -es decir, el cuerpo de la mujer- lo que se reverencia como origen de vida, dotado de un poder innato y mágico que luego, metonímicamente, queda cifrado en su sangre. En esta mitología, el cuerpo femenino aparece en primera instancia como fuente de sangre, de una sangre que -según la representa Frida en el grabado *"Frida y el aborto"* - estaría llamada o a dar vida o a derramarse, absorbida por la tierra, si no se la consigue recuperar de alguna manera. En términos míticos, la sangre derramada es impura y por tanto necesita ser purificada, recogida en un acto conmemorativo de carácter cultural, como hace la figura

43- Herrera, H., op. cit, p. 288.

44- *Ibidem*, p. 404.

45- *Ibidem*, p. 234.

46- Herrera, H., op. cit, p. 195.

47- Jamis, R.: *Frida Kahlo*, p. 209.



Fig. 5.15.- Autorretrato con collar de espinas y colibrí, 63,5 x 49,5 cm. Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection, University of Texas - Austin, Texas, EE.UU, 1940

representada en el grabado al reivindicar la pintura. Pero no hay más que un paso entre esta posición y el instalarse plenamente en la lógica del sacrificio. A este respecto Quance opina lo siguiente: "[...] Cabe pensar que Kahlo ya en 1932 se atreve a imaginar semejante lectura sacrificial para su obra en general, empezando por la litografía que ejecutó. Su cuerpo tiene que sangrar para seguir demostrando que puede sangrar, que es un cuerpo fértil y adecuado para el sacrificio. Si se dedicaba abiertamente a la pintura, entonces, sería -quizá- a cambio de dejar sentada en ella la marca de un deseo fallido. Al presentarse ambiguamente como madre mítica manqué, en el contexto de un sacrificio, la figura femenina acaba por llamar la atención sobre la posición que en nuestro imaginario ocupa Cristo como víctima. Lo que a la larga sugiere este cuadro de Frida, al quedar expuestas sus raíces mitológicas, no es tanto que ella haya buscado en Cristo el modelo de su victimización sino que el modelo de victimización que hallamos en Cristo es en primera instancia femenino. [...] Porque la propia figura del Cristo sufriente es posible remontarla a la figura liminar de las diosas de la fertilidad"<sup>48</sup>.

El hecho de que Frida represente simbólicamente su cuerpo como un cuerpo maternal herido socava la imagen mítica de la mujer al tiempo que se la reivindica. Podemos afirmar que Frida ofrece su cuerpo sufriente como sacrificio. Su cuerpo tiene que sangrar para seguir demostrando que puede sangrar, que es un cuerpo fértil y adecuado para el sacrificio.

La fascinación que la sangre ejercía sobre Frida se revela en los cuadros pintados a partir de 1932, pero a finales de los treinta esta obsesión empezó a adoptar cierta intensidad sexual más sutil y sadomasoquista. Como símbolos de su sacrificio, Frida Kahlo une los símbolos indígenas y católicos: pintando un collar de espinas o clavos alude a la pasión de Cristo, y pintando un colibrí atado al collar, cuyas alas repiten el ritmo de sus cejas, sigue la tradición de los indios aztecas que consideraban el colibrí como el pájaro resucitado que muere en invierno y resucita en verano.

Frida Kahlo recurre a la pintura para poderse transformar. Frida se percibe como criatura con posibilidad de metamorfosis. A veces pinta flores en lugar de cabezas y alas en lugar de brazos, o su cuerpo se transforma en un venado. Sin duda, el surrealismo tuvo algo que ver en este asunto, pero su verdadera fuente era el enfoque mágico de la vida en la antigua cultura mexicana, en donde los seres humanos participan de la misma materia como otras vidas no humanas.

El hecho de que Frida se autorretrate herida es también un antídoto contra el dolor, como un medio de estabilización: Al contemplarse en un espejo, en un momento de angustia física o emocional, la imagen reflejada no comparte el dolor. El espejo le devuelve la imagen de sí misma desprovista de cualquier dolor. Frida se sentía atraída por los espejos porque la consolaban. Según Hayden Herrera: "[...] La acción de pintar lo que veía en el espejo representa un modo de volver permanente la imagen

48- Quance, R. A.: *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, pp. 11-12.

tranquilizadora. De esta manera, los autorretratos podían crear una posición objetiva o disociada. Asimismo, al mirar en las pinturas las heridas que ella sufría, lograba alimentar la ilusión de ser una espectadora fuerte e imparcial de su propia desgracia. Al retratar tanto a la persona sufriendo como a la que la observa, Frida se convierte pues en espectadora de sus propias emociones”<sup>49</sup>.

Para Frida, la pintura, además de ser el motor de su vida después del accidente, también cumple la función de ser la tabla de salvación para no naufragar ante los sufrimientos que le deparó la vida. La acción de pintar se convirtió en una fuente de apoyo moral: “[...] *Cuando salga del hospital dentro de dos meses, hay tres cosas que quiero hacer: pintar, pintar y pintar*”<sup>50</sup>.

La pintura también constituía para ella un modo de afirmar sus lazos con el mundo, y se sentía mejor y más feliz cuando pintaba: “[...] *Muchas cosas de la vida ya me aburren y temo que me llegue a cansar la pintura. Pero ésta es la ver-dad: todavía me apasiona*”<sup>51</sup>.

### 5.3. LA RELACIÓN ENTRE SU OBRA Y LA ENFERMEDAD

Su vida y su obra son inseparables como lo son en otras artistas. Primero fue realista, retratos de amigos y familiares, flores; después es el dolor la temática que está presente en toda su obra. A causa de la intensidad de sus sentimientos y de un cuerpo destrozado, pinta más y más su propia imagen combinada con expresiones oníricas a veces brutales.

La producción de Frida Kahlo como artista no superó las doscientas obras, de las que la mayoría reproduce su propia figura: bustos de mirada inquietante, lienzos de cuerpo entero con su figura mutilada o con carnes desgarradas y manchadas en sangre. La autenticidad de los sentimientos y de la angustia es tan patente que crea el lenguaje de su monólogo atormentado.

Su obra está dominada por autorretratos (alrededor de cuarenta), en los que la pintora retorna obsesivamente a los temas de enfermedad, infertilidad e infidelidad. Si en sus cuadros se pinta abierta, sangrando, al lado de su corazón, anestesiada en un hospital, o durmiendo con un esqueleto, en sus autorretratos, se representa solitaria, con el rostro imperturbable, como si llevase máscara. Cuando se representa lesionada y llorando, equivale a la letanía de heridas morales y físicas, que llena sus cartas. Sin embargo, ni el más doloroso de los autorretratos es sensiblero, ni manifiesta lástima de sí misma. Su insistente mirada la dirige hacia ella misma, pues retrata su propia imagen reflejada en el espejo.

Aunque los años cuarenta y los cincuenta vieron la luz los cuadros más famosos y recordados de Kahlo, también es el tiempo en que sus contradicciones comenzaron a ensombrecer su fulgurante energía juvenil. Su arte recurre cada vez más al tema del martirio. Con el tiempo, el papel

49- Herrera, H.: op. cit., p. 440.

50- *Ibidem*, p. 446.

51- *Ibidem*, p. 500.



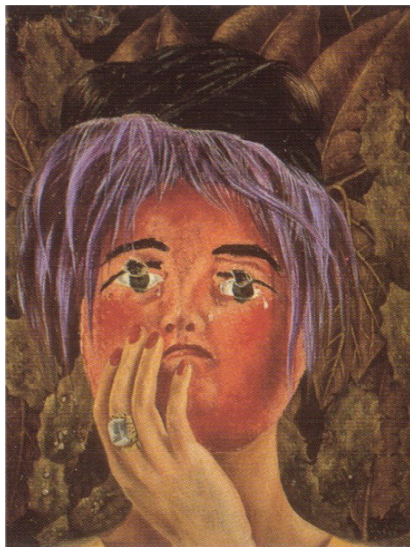


Fig. 5.16.- La máscara, Frida Kahlo,  
Óleo sobre lienzo, 40 x 30,5 cm.  
Colección de Dolores Olmedo  
Patiño, Ciudad de México, 1945

de la víctima heroica se convirtió en parte integrante del carácter de Frida: la máscara se convirtió en su rostro. Siempre que pinta su rostro, este se mantiene impassible y se enfrenta con dignidad a la dura prueba de la vida. Esta expresión es la misma que descubrimos en las innumerables fotos suyas: contención, seriedad, fortaleza en donde apenas podemos intuir vagamente qué se siente detrás de esa máscara. No comunica sentimientos, contiene toda emoción, obstinada en su silencio y se sitúa a una distancia insalvable con respecto al espectador.

Sin embargo, en el cuadro *"La máscara"* (1940), Frida sostiene una máscara morada con cabello anaranjado y tontas facciones de muñeca, de manera que se oculta la cara. Sus lágrimas mojan la máscara y sus negros ojos se asoman por dos agujeros abiertos en los de la máscara.

El desplazamiento de las lágrimas, de la persona que está llorando a la máscara es totalmente perturbador. "Frida nos habla claramente de la insuficiencia de la máscara para ocultar las emociones cuando la persona que la usa sufre de gran tensión nerviosa"<sup>52</sup>.

Según Hayden Herrera: "[...] Su dignidad y determinación de "aguantar" se hacen patentes en su majestuoso porte y en su semblante estoico. Esta mezcla de franqueza y artificio, de integridad y de invención de sí misma, le da a sus autorretratos una particular e inflexible fuerza"<sup>53</sup>.

Frida se representa escindida en dos, motivo reiterado en su obra, en la que aparece tantas veces desdoblada. Su cuerpo se convierte en un campo de batalla donde reina la contradicción, señalada por la partición del cuerpo en dos mitades, una luminosa y otra oscura.

Al pintarse sangrando y llorando, abierta por una grieta, convierte su dolor en una obra caracterizada por una franqueza notable, moderada por el humor y la fantasía. Siempre específica y personal, siempre investigando profundamente, la autobiografía en la pintura de Kahlo tiene una fortaleza y una intensidad particulares.

La técnica y los temas de sus obras también están en estrecha relación con el accidente y sus secuelas. Al tener que pasar tanto tiempo en la cama o en una silla de ruedas, Frida se ve imposibilitada para pintar grandes cuadros y, al estar confinada en un espacio tan limitado, sus temas están relacionados con su mundo interior y con su enfermedad. Por lo tanto, se ve obligada a representar sólo su biografía personal y sólo en pequeño formato.

Kahlo toma del imaginario popular la que sería su más característica forma de expresión: el exvoto. En los exvotos sólo se trata de describir, lo más claramente posible, la enfermedad o accidente de cuyas fatales consecuencias el creyente ha sido salvado. El exvoto representa lo natural y lo sobrenatural, el mundo terreno del creyente y su mundo espiritual. En ellos se plantea la dualidad existencia-destrucción, canalizando la pintura como posibilidad de salvación. En la pintura de Frida, sin embargo, no hay milagro ni agradecimiento. Ella expresa su tema en símbolos claros, con una estructura narrativa interna. Otra vinculación de sus obras con el exvoto es el soporte que emplea: láminas de estaño.

52- Herrea, H.: op. cit., p. 465.

53- *Ibidem*, p. 105.

En cuanto a los colores que utiliza, es muy significativa la reflexión que hace de algunos de ellos en su *Diario*: “[...] Probaré los lápices tajados al punto infinito que mira siempre adelante: El verde - luz tibia y buena. Solferino - azteca. TLAPALI vieja sangre de tuna, el más vivo y antiguo color de mole, de hoja que se va, tierra, locura enfermedad miedo parte del sol y de la alegría electricidad y pureza amor. Nada es negro -realmente nada. Hojas, tristeza, ciencia, Alemania entera es de este color, más locura y misterio todos los fantasmas usan trajes de este color, o cuando menos ropa interior. Color de anuncios malos. Y de buenos negocios, distancia. También la ternura puede ser de este azul. Sangre? Pues, quien sabe!”<sup>54</sup>.

Frida se inspira en la variedad de lápices de colores que tenía, considerando el simbolismo que le sugiere cada tonalidad. Elige un color tras otro, asociándolo libremente con su significado y, a continuación, lo escribe en la tonalidad correspondiente. Frida asocia la locura con el color amarillo y el rojo intenso con la sangre y el dolor.

En 1937 empezó a tomar su profesión-vocación más en serio y a pintar con un poco de más disciplina. Mejoró mucho su habilidad técnica, y entre 1937 y 1938 pintó más cuadros que en todos los años anteriores. A parte de volverse más productiva, también se volvió más experta en la adaptación de su arte a la personalidad que estaba desarrollando. Hayden Herrera afirma: “[...] De manera bastante compleja, sus cuadros ya no retratan únicamente los “acontecimientos” de su vida, sino que dejan vislumbrar su ser interior y el modo en que interpretaba las relaciones entre éste y el mundo”<sup>55</sup>.

En los últimos años, cuando empezó a tomar mayores cantidades de drogas con el fin de mitigar su dolor, las pinceladas se vuelven más rápidas y se aprecia un deterioro en el control artístico. Su estilo también se deterioró porque estaba muy apremiada en terminar el cuadro para conseguir dinero para drogas o para ayudar a su esposo. A pesar de estar muy enferma, le dijo a su enfermera: “*Mañana debo pintar. No sé cómo lo voy a hacer. Necesito ganar dinero. Diego no tiene lana*”<sup>56</sup>.

Asimismo, pintaba apresuradamente porque sólo podía trabajar durante espacios cortos antes de sucumbir al dolor o al estupor causado por la ingesta de demasiados calmantes. Pero, aparte de todos, la causa principal de su precipitación era la seguridad de que no estaba lejana su muerte. No obstante, en la medida en que los cuadros se volvían más torpes y caóticos, Frida seguía esforzándose por conseguir cierto equilibrio y orden en su arte.

A continuación voy a comentar los cuadros y láminas siguientes que se encuentran en su “*Diario*”, ya que son los que mejor ilustran la desintegración de su cuerpo y los aspectos más dolorosos de su vida:

“*Mi nacimiento*” (1932), “*Hospital Henry Ford*” (1932), “*Unos cuantos piquetitos*” (1935), “*Mi nana y yo*” (1937), “*Las dos Fridas*” (1939), “*La columna rota*” (1944), “*La venadito*” y “*Sin esperanza*” (1945) “*Árbol de la esperanza mantente firme*” (1946), “*Yo soy la DESINTEGRACIÓN*” (lámina 41), y “*Pies para qué los quiero Si tengo alas pa’volar*” (lámina 134).

54- El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato, p. 211.

55- Herrera, H., op. cit., p. 280.

56- *Ibíd.*, p. 503.

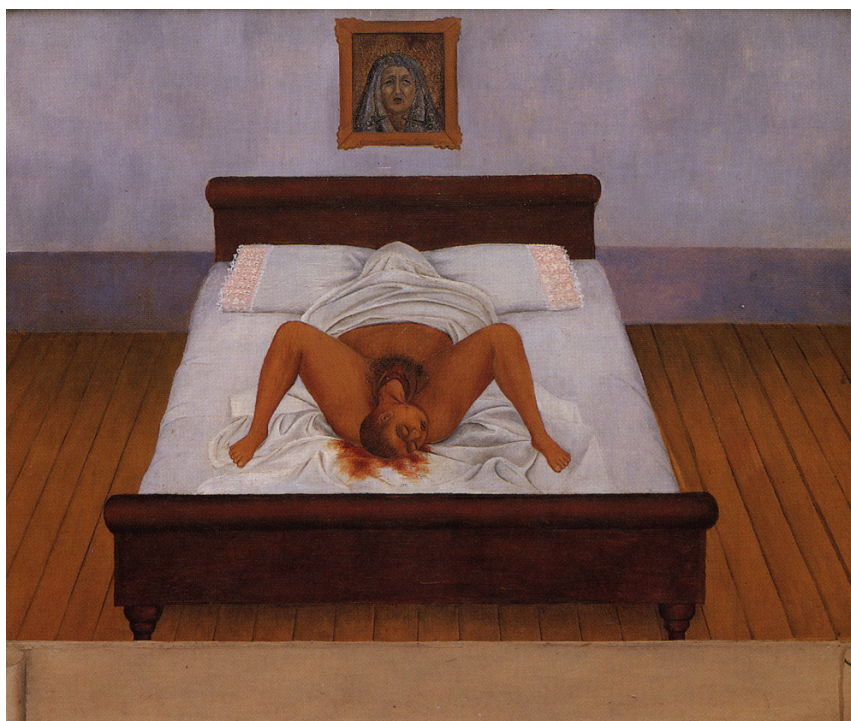


Fig. 5.17.- Mi nacimiento, Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30,5 X 35 cm, Colección privada, 1932

"*Mi nacimiento*" (1932) es la obra posiblemente más estremecedora de Frida. La madre que acaba de dar a luz -es decir, la madre de Frida- permanece anónima. Tiene el rostro tapado por una sábana como si se tratase de una difunta, como si el nacimiento de la hija hubiese supuesto la muerte de la madre, hecho que no sucedió en la realidad. Si la madre yace, a todas luces, amortajada, por otra parte, al lado de la cabeza de la niña, que está saliendo a la vida, hay un charco de sangre, como si la niña tampoco hubiese sobrevivido al parto.

Rauda Jamis se pregunta: "¿Nacimiento, parto o muerte de Frida? ¿Nacimiento o muerte de su hijo? ¿O renacimiento?"<sup>57</sup>. Para algunos, considerando el momento en que Frida pinta este cuadro, late aquí el sentimiento de culpa por el aborto que había sufrido meses antes, en julio. Además, en septiembre del mismo año, se había muerto su madre, sin que Frida pudiera estar a su lado. Para Quance, en términos míticos, el sentido es muy claro: "[...] Se trata de un siniestro desdoblamiento: Frida se ha anulado a sí misma de un golpe, en cuanto madre y en cuanto hija. Ya no es ni la una ni la otra. Y sin embargo, no va a poder pensarse en otros términos"<sup>58</sup>.

En nuestra opinión, Frida no sólo describe la debilidad inherente a las criaturas humanas, sino también la impotencia divina, pues la imagen que preside el parto es Nuestra Señora de los Dolores, invocada por los creyentes a la hora de la muerte. Sin embargo, creemos que aquí no sucede ningún milagro y por eso Kahlo nunca escribió nada en la banda que a la manera de exvoto debería narrar el milagro. En palabras de Diego Rivera: "[...] pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo en realidad que no

57- Jamis, Rauda: *Frida Kahlo*, Edt. Circe, Madrid, 1988, p. 209.

58- Quance, op. cit. p. 107.





Fig. 5.18.- Hospital Henry Ford, Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm.  
Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1932

conoce sus rostros. [...] El de la madre, mater dolorosa con los siete puñales del dolor que hacen posible el desgarramiento por donde emerge la niña Frida..."<sup>59</sup>. En "*Mi nacimiento*", Frida ha querido expresar el vacío que siente por no ser ni madre ni hija, la sangre derramada está ahí para confirmar su fallido potencial materno, y el vacío consustancial con el no ser ni madre ni hija, es decir, el de no ser. Por eso compartimos la opinión de Sarah Lowe de que "[...] Frida pintaba para asegurarse de que existía"<sup>60</sup>.

"*Hospital Henry Ford*" (1932), es la primera obra que Frida realizó como retablo en lámina de estaño y en ella resume su estancia de un mes en un hospital de Detroit como consecuencia de un aborto. Como en los exvotos, no se distingue entre realidad y fantasía y captura un cierto sentido mágico. El drama está narrado en un estilo primitivista buscado y sofisticado. Frida está en una cama de hospital que flota en un paisaje desolado, y sobre la línea del horizonte se perfila la ciudad industrial americana. Seis objetos ligados a ella por el cordón umbilical muestran como articula Kahlo sus metáforas. La reflexión abstracta se sustituye por imágenes. Los seis objetos son: el feto del niño que perdió, un modelo médico de su pelvis rota que le impidió llevar el embarazo a término, una orquídea sanguinolenta con fuertes alusiones sexuales, un torno de hierro donde se le preparó un corsé de yeso, y el caracol, que representa el aborto.

Todas las imágenes son del mismo tamaño y están pintadas, al igual que los exvotos, con minuciosidad y preciosismo. A través de sus propios exvotos, Frida se convierte en la cronista de su vida.

59- Rivera, Diego: *Frida Kahlo y el arte mexicano*, p. 135.

60- Lowe, Sarah, M.: *Frida Kahlo*, p. 33.



Fig. 5.20.- Mi nana y yo, Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30,5 x 37 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1937



Fig. 5.21.- Las dos Fridas, Frida Kahlo, óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1939

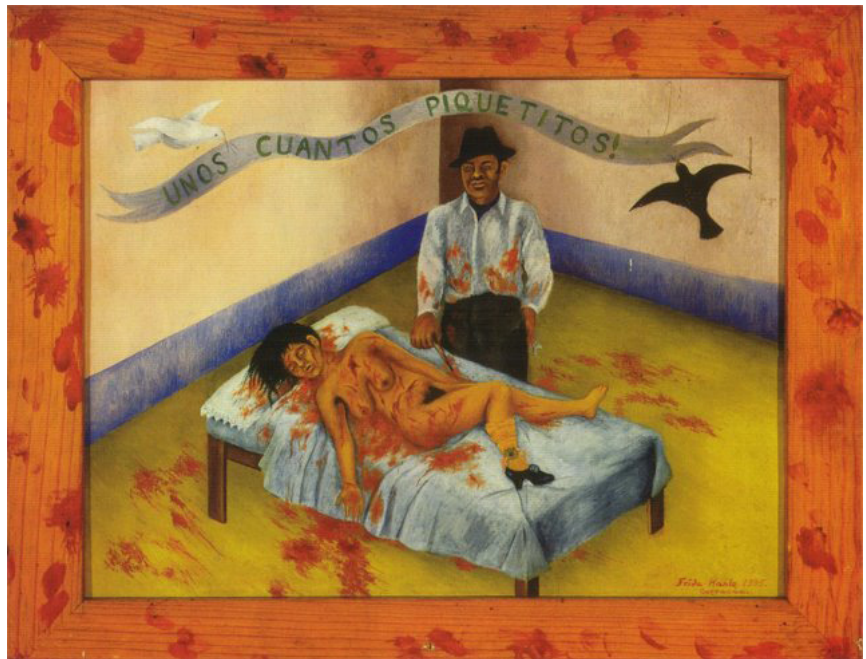


Fig. 5.19.- Unos cuantos piquetitos (Apasionadamente enamorada), Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30 x 40 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1935

"¡Unos cuantos piquetitos!" (1935), pintura que se relaciona con el *Henry Ford Hospital Detroit*, en especial por la figura femenina en una pose contorsionada sobre un lecho de sangre. Manchas de sangre salpican también el marco del cuadro. Al lado, su asesino con mirada indiferente e irónica dirá a los jueces que sólo le ha hecho "unos cuantos piquetitos". Este asesinato, que realmente sucedió, impresionó muchísimo a Frida, la cual ve un paralelismo con la frialdad con que Diego la traiciona con su hermana.

"*Mi nana y yo*" (1937), en este cuadro el ama de cría india ocupa el lugar de la madona con el niño Jesús. El reclamo de la muerte está al lado de la figura de Frida, con cabeza de adulta unida a un cuerpo de niña. Como a menudo en las natividades se anuncia la pasión de Cristo, aquí se perciben los futuros tormentos de la artista. La nodriza, virgen indígena milenaria, tapa su rostro con una máscara ceremonial de Teotihuacán que oculta la fugacidad irrisoria de la vida.

"*Las dos Fridas*" (1939), realizado poco después del divorcio entre Frida Kahlo y Diego Rivera, nos muestra que Frida se representa bajo el aspecto de dos personalidades. Aquí meditó sobre la crisis matrimonial y la separación. La parte de su personalidad adorada y amada por Diego Rivera es la Frida mexi-cana con traje de Tehuana, la otra Frida está ataviada con un vestido más bien europeo. Los corazones de ambas están al desnudo y se mantienen unidos por medio de una única arteria. La parte europea de Frida Kahlo, despreciada, amenaza con desangrarse.

La personalidad de la artista, dividida en dos, es una imagen que procede de la infancia y reaparece cuando ella es consciente de la carga que supone su autonomía. En su *Diario* nos relata este recuerdo de la



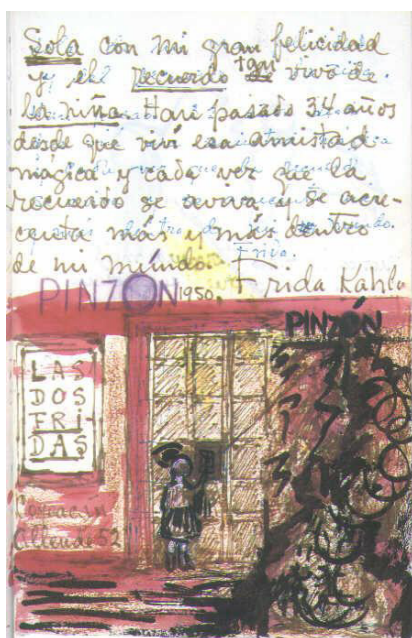


Fig. 5.22.- Ilustración n° 85 del Diario de Frida Kahlo.

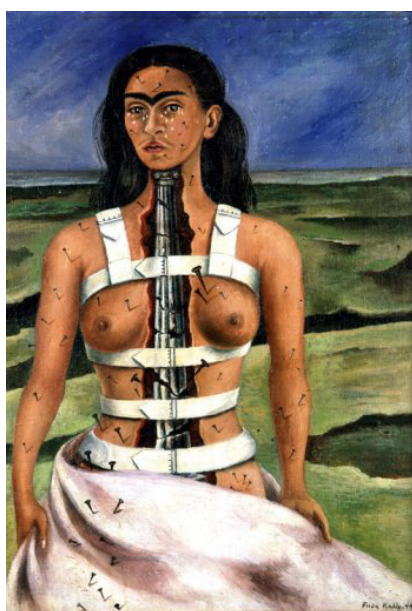


Fig. 5.23.- La columna rota, Frida Kahlo, óleo sobre lienzo, 43 x 33 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1944

infancia que le procuró a Frida gran alivio cuando lo escribió en 1950. La doble escritura – en primer lugar, las palabras escritas con prisa en tinta azul, y encima de estas, el mismo texto escrito con determinación en letras más grandes y claras en tinta marrón – subraya también esta dualidad y la importancia de esta evocación:

*Origen de las dos Fridas mucho. =Recuerdo=Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana echaba "baho". Y con un dedo dibujaba una "puerta". Por esa "puerta" salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia, atravesaba todo el llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba PINZON... Por la O de PINZON entraba y bajaba INTEMPESTIVAMENTE al interior de la tierra, donde "mi amiga imaginaria" me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero si sé que era alegre -se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. Cuáles? No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas... Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. Cuándo? Por cuánto tiempo había estado con "ella"? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz. Desdibujaba la "puerta" con la mano y "desaparecía". Corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa, y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía. Asombrada de estar sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo, se aviva y se acrecenta más y más dentro de mi mundo. PINZÓN 1950. Frida Kahlo PINZÓN<sup>61</sup>.*

En la ventana de la casa dibujada a continuación escribe LAS DOS FRIDAS. Coyoacán, Allende 52.

"La columna rota" (1944), autorretrato pintado cuando empeoró su estado de salud y se vio obligada a llevar corsé de acero. Una columna jónica con diversas fracturas simboliza su columna vertebral herida. La rasgadura de su cuerpo y los surcos del yermo paisaje agrietado se convierten en metáfora del dolor y de la soledad de la artista. Según Hayden Herrera: "Este cuadro es el que más ejemplifica la actitud de Frida ante el sufrimiento. Frida vuelve su cuerpo al revés, colocando el corazón delante de su pecho y mostrando su columna vertebral fracturada como si su imaginación tuviera el poder de los rayos X, o el filo cortante de un escalpelo quirúrgico, que le permite efectuar sondeos muy hondos de sí misma. La muchacha que quería estudiar medicina, se dedicó a la pintura como una especie de cirugía psicológica"<sup>62</sup>.

En este cuadro, la impasibilidad resuelta de Frida crea una tensión casi insoportable, una sensación de parálisis. La angustia cobra vida por los clavos que perforan su cuerpo desnudo. El cuerpo abierto indica la

61- El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato, pp. 245-247.

62- *Ibidem*, pp. 103-107.





Fig. 5.24.- Sin esperanzas,  
Frida Kahlo,  
óleo sobre lienzo, 28 x 36 cm.  
Colección de Dolores Olmedo  
Patiño, Ciudad de México, 1945



Fig. 5.25.- Árbol de la  
esperanza antente firme,  
Frida Kahlo,  
óleo sobre masonite, 55,9 x  
40,6 cm. Colección de Daniel  
Filipacchi, París, Francia, 1946

cirugía sufrida y la sensación que tiene Frida de que literalmente se caería en pedazos sin el corsé de acero. Dentro del torso se ve una columna jónica resquebrajada en lugar de su propia espina dorsal deteriorada: la vida remplazada por una ruina desmoronadiza. La columna invade la grieta roja de su cuerpo y un capitel de dos volutas le apoya el mentón. Según algunos observadores, la columna es análoga a un falo y alude al vínculo entre el sexo y el dolor, al recordar la barra de acero que atravesó su vagina en el accidente. Una anotación desarticulada en su *Diario* dice: “[...] *Esperar con la angustia guardada, la columna rota y la inmensa mirada, sin andar, en el vasto sendero, [...] moviendo mi vida cercada de acero*”<sup>63</sup>.

Frida exhibe sus heridas como un mártir cristiano, como un San Sebastián mexicano, utiliza el dolor físico, la desnudez y la sexualidad para comunicar su sufrimiento espiritual. Lágrimas salpican sus mejillas, como en tantas representaciones mexicanas de la Madona, de la Mater Dolorosa, pero su rostro se niega a llorar. No implora consuelo al cielo, sino que dirige la mirada fijamente hacia delante, como si quisiera desafiarse a sí misma (en un espejo) y al público, para hacer frente a su dolor sin inmutarse. Su rostro forma una máscara tan impávida como las facciones de un ídolo indígena.

Para sugerir la soledad del sufrimiento físico y emocional, se retrata aislada, delante de un inmenso y árido llano. Unos barrancos parten el paisaje, como metáfora de su cuerpo herido, al igual que el desierto, privado de la capacidad de crear vida. La franja de mar azul en la lejanía, por debajo de un cielo despejado, encarna la esperanza de otras posibilidades, pero se halla completamente fuera del alcance de la artista.

“*Sin esperanzas*” (1945) se representa sola, llorando en su lecho de enferma sobre un gri-sáceo paisaje volcánico. Entre los labios sostiene un embudo membranoso que contiene entre otras cosas una calavera de azúcar que tiene el nombre de Frida. De su boca que rechaza la comida, vemos también la intención de vomitar, de una vez, todo su pesar. Con los ojos anegados en lágrimas, todo lo que sale de la boca es sostenido por un caballete construido sobre su cama para poder continuar pintando. Los productos sangrientos que brotan o se meten en la boca de Frida hacia o desde un caballete, evocador de una cruz, pueden interpretarse como una ofrenda ritual que redime o renueva a través del sufrimiento.

En el dorso del marco, Frida escribió las siguientes rimas: “[...] *A mí no me queda ya ni la menor esperanza. [...] Todo se mueve al compás de lo que encierra la panza*”.

“*Árbol de la esperanza mantente firme*” (1946), cuadro que le había encargado el ingeniero Eduardo Morillo Safa. En la carta que Frida le envía a su mecenas (11 de octubre de 1946) le escribe lo siguiente: “[...] *Ya casi le termino su primer cuadro que, desde luego, no es sino el resultado de la jija operación! Estoy yo –sentada al borde de un precipicio– con el*

63- *Ibidem*, p. 273.

*corsé de acero en una mano. Atrás estoy, en un carro de hospital, acostada —con la cara hacia un paisaje— un cacho de espalda descubierta donde se ve la cicatriz de las cuchilladas que me metieron los cirujanos, “hijos de su [...] recién casada mamá”. El paisaje es el día y la noche, y hay un “esqueleto” (o muerte) que huye despavorido ante la voluntad mía de vivir. Ya se lo imagina, más o menos, pues la descripción es “gachisima”. Ya ve que ni poseo la lengua de Cervantes, ni la aptitud o genio poético o descriptivo, pero usted es un “hacha” para entender mi lenguaje un tanto cuanto “relajiento”<sup>64</sup>.*

Hayden Herrera destaca: “[...] El orgullo con el que la Frida sentada muestra un corsé ortopédico pintado de un vivo color rosa con una hebilla roja, típico ejemplo de la ironía de Frida: “[...] *el trofeo que ganó en ese maratón médico*”. En la bandera verde que ostenta en la mano derecha se leen en letras rojas las palabras que Frida repetía con frecuencia a sus amigos: “[...] *Árbol de la esperanza mantente firme*”, primera línea de una canción veracruzana que le gustaba cantar, y que constituyó su grito y lema personal”<sup>65</sup>.

Sin embargo, el árbol de la esperanza de Frida crece desde el dolor: en el cuadro, las borlas rojas de la bandera son análogas a la sangre que gotea de la herida de la paciente. El extremo puntiagudo del asta de la bandera, cubierto de rojo, evoca un ensangrentado instrumento quirúrgico. El paisaje que rodea a las dos Fridas es desolador: por un lado hay un precipicio (donde un poco de pasto sale de la piedra volcánica) y por el otro una tumba o zanja rectangular, que simbolizan la carne herida de la pintora. No obstante, a pesar del horror y el peligro, el cuadro consiste en un acto de fe, como en un retablo. La fe de Frida radica en sí misma, y no en una imagen sagrada. Frida, resplandeciente en el traje de tehuana, representa al autor de los milagros. La voluntad de vivir es evidente.

En el cuadro, como existe ahora, ya no aparece el esqueleto. La muerte está presente sólo en sentido metafórico, dentro de la zanja parecida a una tumba y en la dialéctica de la luz y la oscuridad (el sol y la luna). Extrañamente, la Frida que mantiene la esperanza está sentada debajo de la luna, mientras que el sol descubre a la otra Frida destrozada por la cirugía.

Según H. Herrera: “[...] Esto se debe a que el sol, en este caso, un enorme orbe color rojizo, se alimenta de la sangre humana, según las creencias aztecas”<sup>66</sup>.

Para Whitney Chadwick: “[...] Se puede ver muy claramente la escisión simbólica entre el mundo masculino y el mundo femenino. El espectador se enfrenta a dos Fridas que pertenecen a dos mundos distintos: una que sufre, que es paciente e incluso víctima, y que representa a la mujer de carne y hueso, habitante del mundo diurno (reino de la razón y de los dioses masculinos) y otra, milagrosamente íntegra, que vive a fuerza del alimento que le brinda su propia fantasía. Es esta última Frida nocturna, identificada con el símbolo de la luna la que es imaginada libre del odiado

64- Tibol, R., op. cit., p. 233.

65- Herrera, H., op. cit., pp. 449-450.

66- *Ibidem*, p. 451.



Fig. 5.26.- La venadita (El venado herido), Frida Kahlo, óleo sobre masonite, 22,4 x 30 cm. Colección de Carolyn Farb Houston, Texas, 1946

corsé. La mujer nocturna se alza sobre la otra, como si renaciera o como si con la representación de sí misma en libertad se anticipara mágicamente una plena recuperación”<sup>67</sup>.

Roberta Ann Quance se pregunta al analizar esta obra:” [...] ¿No es posible divisar en la figura que componen el cuerpo dispuesto en horizontal y la mujer que vela a sus pies los dos brazos de una cruz? ¿Y no podría ser, entonces, que Frida haya pintado el sol y la luna guiada por el ejemplo de la tradición iconográfica de la crucifixión (tal y como hacían los indios americanos en general)? ¿Y en la tradición cristiana no es esa cruz en que Cristo murió también, notoriamente, un “árbol de la esperanza”?<sup>68</sup>

“*La venadita*” (1946), en el que Frida se representa como un venado clavado de flechas. Compone el *corrido*, que el cuadro le inspira, en mayo de 1946. Y dice así<sup>69</sup>:

Corrido para A y L  
 Solito andaba el Venado  
 retetraste y muy herido  
 hasta que en Arcade y Lina  
 encontró calor y nido.  
 Cuando el Venado regrese  
 fuerte, alegre y aliviado  
 las heridas que ahora lleva  
 todas se le habrán borrado.  
 Ahí les dejo mi retrato,  
 pa’ que me tengan presente  
 todos los días y las noches,  
 que de ustedes yo me ausente.  
 La tristeza se retrata  
 en todita ni pintura,  
 pero así es mi condición,  
 ya no tengo compostura.

Sarah M. Loewe dice lo siguiente: “[...] El homenaje poético a la fallecida Chabela Villaseñor se completa con este simple pero impactante cuadro protagonizado por un venado, animal que guarda un significado especial para Frida Kahlo. El venado era un tema recurrente en la mitología precolombina y, casualmente, estaba relacionado con el pie derecho, la extremidad lesionada de la artista”<sup>70</sup>.

Para Hayden Herrera:” [...] El cuadro representa el paso de la misma Frida por la vida, durante la cual la persiguen heridas que, finalmente, la destruyen. Las heridas causadas por las flechas sangran, pero el rostro de Frida está calmado. El cuadro señala también el sufrimiento psicológico. En realidad, el sufrimiento físico y el psíquico están interconectados tanto en la vida como en el arte de Frida. Al pintarse como venado, Frida expresa de nuevo su sentimiento de estar vinculada con todos los seres animados”<sup>71</sup>.

67- Chadwich, W.: *Women Artists and the Surrealist Movement*, p.160.

68- Quince, R. A.: *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, pp. 88-89.

69- Tibol, R., op. cit., p. 106.

70- Loewe, S. M. , op. cit., p. 265.

71- H. Herrera, op. cit., pp. 451-453.





Fig. 5.27.- Ilustración n° 41 del Diario de Frida Kahlo.



Fig. 5.28.- Ilustración n° 134 del Diario de Frida Kahlo.

En "*Yo soy la desintegración*", Frida convierte la imagen del Minotau-ro de Picasso en una imagen propia, dibujándola con cuerpo de mujer. La propia artista se representa en un busto al estilo romano. La figura de ella misma, con el aspecto de una marioneta desarticulada, se tambalea sobre una columna clásica. Partes del cuerpo de la artista caen en peda-zos, incluyendo un ojo y una mano, indispensables en la creación artística.

El dibujo "*Pies para qué los quiero Si tengo alas pa' volar*" lo realiza en 1953 antes de la amputación de la pierna hasta la rodilla. Es uno de los dibujos más impactantes, pues, a diferencia de muchos otros, aparece como imagen preconcebida y acabada, y no como el resultado de gara-batos dibujados al azar. En el dibujo, Frida visualiza la pierna cortada para poder ahuyentar el pánico que sentía ante la perspectiva de la amputa-ción.

Dibuja dos pies separados del cuerpo y colocado sobre un pedestal. Aunque semejan los de una estatua, el tono amarillento les confiere una apariencia anémica. De la pierna no nacen venas portadoras de vida, sino zarzas espinosas. La sangre que debería animar los miembros da color al fondo de la ilustración. Los pies que se ilustran en esta imagen parecen amuletos o exvotos, que los mexicanos denominan "milagros."

En la última exposición de Frida, en 1954 en la ciudad de México, Diego Rivera describió la obra de la pintora de la siguiente manera: "[...] Quiero hablar de Frida no como su marido, sino como un artista y un ad-mirador: Su trabajo es ácido y tierno. Es duro como el acero y fino como el ala de una mariposa. Es adorable como una sonrisa y cruel como la amargura de la vida. No creo que mujer alguna haya puesto jamás tal agonizante poesía en un lienzo"<sup>72</sup>.

Es la descripción más elocuente de la obra pictórica de Frida.

72- Rivera, D.: *My Art, Life. An Autobiography*, p. 213.

## 5.4. EL CONCEPTO DE SU OFICIO COMO PINTORA



Fig. 5.29.- Fotografía de Frida Kahlo pintando "Retrato de la señora Jean Wight", 1931

En la carta que Frida le manda a Carlos Chávez (octubre de 1939) para que este mande al Dr. Henry Allen Moe su solicitud para obtener una beca Guggenheim, es donde mejor podemos ver su concepto de su arte, ya que explica las razones por las que empezó a pintar, su estilo, los temas, además de establecer una relación de su obra: "*Comencé a pintar hace doce años. Durante la convalecencia de un accidente de automóvil que me obligó a estar en cama cerca de un año. Trabajé durante todos esos años siempre con el impulso espontáneo de mi sentimiento. Nunca he seguido ninguna escuela o influencia de nadie, no esperé de mi trabajo más que la satisfacción que pudo darme con el hecho mismo de pintar y decir lo que no podía en otra forma.*

*He hecho retratos, composiciones de figuras, también asuntos en los que el paisaje y la naturaleza muerta toman la mayor importancia. Llegué a encontrar, sin que me forzase para ello ningún prejuicio, una expresión personal en la pintura. Mi trabajo durante diez años consistió en eliminar todo aquello que no proviniera de los móviles líricos internos que me impulsaban a pintar.*

*Como mis asuntos han sido siempre mis sensaciones, mis estados de ánimo y las reacciones profundas que ha ido produciendo la vida en mí, he objetivado frecuentemente todo esto en figuras de mí misma que eran lo más sincero y real que podía hacer para la expresión de lo que sentía por mí y ante mí*"<sup>73</sup>.

También nos habla de su iniciación a la pintura y de su obra en la declaración escrita, solicitada a cada artista por el Instituto Nacional de Bellas Artes para la exposición de 45 autorretratos de pintores mexicanos desde el siglo XVIII al siglo XX, celebrada en 1947: "*[...] Comencé a pintar por puro aburrimiento de estar encamada durante un año, después de sufrir un accidente en el que me fracturé la espina dorsal, un pie y otros huesos. [...] Como era joven, esta desgracia no tomó entonces rasgos trágicos; sentía energía suficiente para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para médico. Y sin darme cuenta comencé a pintar.*

*Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie. He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de, antes que todo, darme gusto, y después poder ganarme la vida con mi oficio. De los viajes que hice viendo y observando todo lo que pude, magnífica pintura y muy mala también, saqué dos cosas positivas: tratar hasta donde pueda de ser siempre yo misma, y el amargo conocimiento de que muchas vidas no serían suficientes para pintar como yo quisiera y todo lo que quisiera*"<sup>74</sup>.

73- Tibol, R.: *Escrituras*, op. cit., p. 156.

74- *Ibídem*, p. 241.



Fig. 5.31.- Fotografía de Frida Kahlo y Diego Rivera, 1929



Fig. 5.30.- Fotografía de Frida Kahlo en el Hospital Inglés pintando "Mi familia", 1950



Fig. 5.32.- Frida Kahlo y Diego Rivera, Frida Kahlo, óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno, colección Albert M. Bender San Francisco, California, 1931

La reacción que tuvo Frida Kahlo al ser aceptada en la élite surrealista por parte e su fundador, consistió en un despliegue de ingenua consternación: "[...] *No sabía que fuera surrealista hasta que Andre Bretón llegó a México y me lo dijo. Lo único que sé es que pinto porque necesito hacerlo, y siempre pinto todo lo que pasa por mi cabeza, sin más consideraciones*"<sup>75</sup>.

Fue muy humilde con su trabajo y durante muchos años nunca enseñó sus obras, convirtiéndose en una artista conocida gracias al empuje que le dio Diego Rivera, su marido, animándola a pintar.

En el cuadro "*Frida Kahlo y Diego Rivera*" (1931), posiblemente, tomando una foto de bodas como modelo, la diferencia de tamaño entre los cónyuges, ya grande de por sí, aparece exorbitada. Frida Kahlo casi parece flotar, mientras que Rivera está firmemente anclado en el suelo con sus enormes pies. Rivera aparece caracterizado como pintor, con paleta y pincel, a sí misma se ha representado como la esposa del genial artista, y no como artista propia, sin querer darse importancia.

En la carta-informe a Diego Rivera, fechada en Coyoacán, junio 11 de 1940, se queja de que ya la gente no la estime como antes: "*De no ser Arámburo y el Ch., todas las demás gentes me tratan como su basura desde que no tengo el honor de pertenecer a la élite de los artistas famosos, y sobre todo desde que no soy tu mujer. Pero como dice Lupe Rivas Cacho, todo va cambiando, unos suben y otros bajan y así es la revolución...*"

En esta carta también expresa la frustración que siente al analizar su vida y su obra: "[...] *Lo que me dices en tu carta es muy amable de tu parte pero bastante dudoso, pues desgraciadamente no creo que a nadie le haya interesado lo mío. No hay ninguna razón para que se interesen y mucho menos que yo lo crea. [...] En conclusión he sacado que no he hecho nada más que fracasar. De pequeña pensaba ser médico y me apachurró*

75- Herrera, H.: *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, op. cit., p. 323.





Fig. 5.33.- Fotografía de Frida Kahlo pintando su autorretrato con Diego Rivera, 1940.

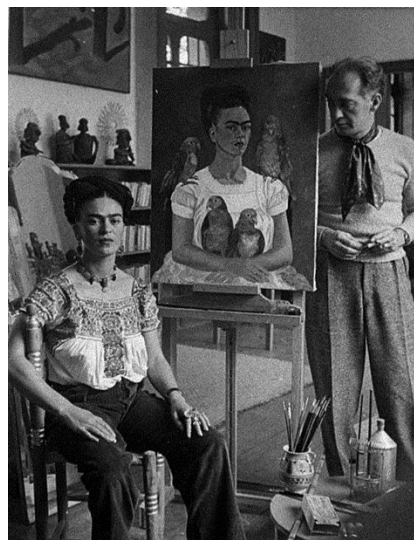


Fig. 5.34.- Fotografía de Frida Kahlo en su taller con Nickolas Murray. Fotografía de Nickolas Murray, 1941.

*un camión. Viví contigo diez años no haciendo en resumidas cuentas más que darte la lata y fastidiarte, me puse a pintar y no sopla mi pintura más que para mí misma y para que me la compres tú sabiendo que nadie más me la compra. [...] No tengo las menores ganas de trabajar con la misma ambición que quisiera tener. Seguiré pintando nada más para que tú veas mis cosas. No quiero ni exposiciones ni nada. Pagaré lo que debo con pintura, y después aunque trague yo caca, haré exactamente lo que me dé la gana y a la hora que quiera”<sup>76</sup>.*

Frida Kahlo explicó sus pinturas en público sólo una vez. Fue en unas declaraciones que realizó en exclusiva para la revista “Así”, publicadas, en el número 249 del 18 de agosto de 1943, con el título “*Hablando de un cuadro mío de cómo, partiendo de una sugestión del Ing. José D. Lavín y una lectura de Freud, hice un cuadro de Moisés*”.

Frida empieza su explicación diciendo: “*Como es la primera vez en mi vida que trato de “explicar” una de mis pinturas a un grupo mayor de tres personas, me van a perdonar que me haga un poco “bola” y tenga bastante “cisco.”* Después de mencionar cómo surgió la idea de pintar el cuadro *Moisés* o *El Nacimiento del héroe*, nos revela lo siguiente: “[...] *Lo que quise expresar más intensa y claramente, fue que la razón por la que las gentes necesitan inventar o imaginar héroes y dioses es el puro miedo. Miedo a la vida y miedo a la muerte*”<sup>77</sup>.

En 1943 empieza a dar clase en La Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública. Su alumno Guillermo Monroy también describió el primer día que Frida pasó en la “Esmeralda:” *Bueno, muchachos, pon-gámonos a trabajar. Voy a ser lo que se llama “maestra”, pero no soy nada de eso; sólo quiero ser su amiga. Nunca he sido maestra de pintura ni creo serlo jamás, pues todo el tiempo estoy aprendiendo. Es cierto que la pintura es lo más estupendo que existe, pero resulta difícil ejecutarla bien. Hace falta practicar y aprender bien la técnica, tener una autodisciplina muy rígida, y, sobre todo, sentir mucho amor por ella. De una vez por todas voy a decir que me comuniquen si la poca experiencia que tengo como pintora les sirve de alguna forma,...De cuando en cuando me permitiré hacer unos cuantos comentarios acerca de su trabajo, pero les pido, al mismo tiempo, que hagan lo mismo cuando les enseñe el mío, ya que somos cuates. Nunca les quitaré el lápiz para corregir algo. Quiero que sepan, queridos niños, que no existe en todo el mundo un maestro capaz de enseñar el arte. Hacer eso de veras es imposible”<sup>78</sup>.*

En la siguiente estrofa de octosílabos del corrido para A y L, enviado a Arcady Boytler en mayo de 1946, Frida nos dice:

“La tristeza se retrata  
En todita mi pintura,  
Pero así es mi condición,  
Ya no tengo compostura”<sup>79</sup>.

76- Tibol, R.: *Escrituras*, op. cit., pp. 175-177.

77- *Ibídem*, p. 219.

78- Herrera, H.: *Frida: Una biografía de Kahlo*, op. cit., pp. 418-419.

79- Tibol, R.: *Escrituras*, op. cit., p. 227.



Fig. 5.35.- Autorretrato con el Dr. Farill, Frida Kahlo, 1951.

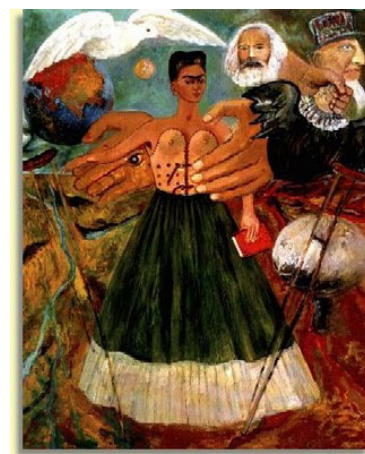


Fig. 5.36.- El marxismo dará salud a los enfermos, Frida Kahlo, 1954.

En 1954, se intensifica su fervor comunista y su inquietud por realizar un arte social. La pintura se convierte para ella en un acto piadoso y pinta los cuadros *"Frida y Stalin"* y *"El marxismo dará la salud a los enfermos"* que expresan sus convicciones políticas y su fe política en el marxismo. Frida se sintió más de una vez frustrada por su incapacidad de producir cuadros que tuvieran algún valor social y confesaba: *"¡No puedo, no puedo, no puedo! Quiero que mi trabajo contribuya a la lucha por la paz y la libertad. [...] Si no comunico más ideas a través de la pintura, es porque no tengo nada que decir y no creo disponer de suficiente autoridad para dar clases, y no porque piense que el arte debe ser mudo"*<sup>80</sup>. La empieza a angustiar la calidad personal de su obra y quiere participar con su obra en el movimiento revolucionario pues su participación la equipara con el hecho de estar viva: *"Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo para transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido. Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución. La única razón real para vivir"*<sup>81</sup>.

En su *Diario* también expresa su preocupación por no haber contribuido más al Partido Comunista y su deseo de cooperar más en la revolución:

*"Hay que tomar en cuenta que estuve enferma desde los seis años de edad y realmente muy poco de mi vida he gozado de SALUD y fui inútil al Partido. Ahora, en 1953. Después de 22 operaciones quirúrgicas me siento mejor y podré de cuando en cuando ayudar a mi Partido Comunista. Ya que no soy obrera, si soy artesana. Y aliada incondicional del movimiento revolucionario comunista. Por primera vez, en mi vida la pintura mía trata de ayudar a la línea trazada por el partido. Realismo Revolucionario. Deseo de cooperar en la Revolución para la transformación del mundo en uno sin clases para llegar a un ritmo mejor para las clases oprimidas. Aprender que yo no soy sino una "pinche" parte de un movimiento revolucionario. Siempre revolucionario nunca muerto, nunca inútil"*<sup>82</sup>.

80- Herrera, H.: Frida: *Una biografía de Frida Kahlo*, op. cit., p. 534.

81- *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, p. 252.

82- *Ibidem*, pp. 251, 255-256.

## 5.5. LA LEYENDA DEL ARTISTA; LA CREACIÓN DE SU PROPIA IMAGEN; ARTISTA COMO ESPECTÁCULO



Fig. 5.37.- Fotografía de Frida Kahlo, 1936.

El accidente constituye un factor muy importante en la configuración de la leyenda como artista de Frida, sin duda alguna por cómo sucedió. Alejandro Gómez Arias, novio de Frida en aquellas fechas y que iba con ella en el autobús nos lo describe de la siguiente manera: “[...] *Algo extraño pasó. Frida estaba completamente desnuda. El choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. En cuanto la vio la gente, gritó “¡La bailarina, la bailarina!” Por el oro sobre su cuerpo rojo y sangriento, pensaba que era una bailarina*”<sup>83</sup>.

Por el confinamiento debido a la enfermedad, Frida llegó a considerarse como una persona habitando en un mundo particular. Un aspecto muy importante en el proceso de su “autocreación” lo constituye la presentación teatral de sí misma, en su arte, como en su vida, ya que era un medio de controlar su mundo.

Las secuelas del accidente: múltiples operaciones, el tener que llevar corsés, su invalidez, y el tener que ir en silla de ruedas en sus últimos años, no impidieron a Frida Kahlo el llevar una vida pública intensa pues su carácter era alegre, chispeante. Le gustaba estar rodeada de gente, cantar, tomar tequila, burlarse de sus amigos. Uno de los atractivos de Frida era su capacidad para escuchar y para no mostrar sus desdichas y conflictos ante los demás.

En público, Frida era alegre y fuerte. Queriendo rodearse de gente, acentuó cualidades que ya eran suyas: la viveza, la generosidad y el ingenio, consolando a los que iban a consolarla, jugando, riendo, haciendo comentarios y críticas mordaces. Si lloraba, nadie se enteraba de ello. Casi religiosa en su antiesnobismo, le encantaba molestar a los ricos y famosos. Una noche en la casa de Henry Ford, se dirigió a su anfitrión, a quien sabía antisemita, y le espetó a viva voz durante la sobremesa: “¿Señor Ford, es usted judío?”<sup>84</sup>.

A pesar de haber tenido una moral muy particular, en la que tuvieron cabida el consumo de drogas y la existencia de amantes de ambos sexos, Frida Kahlo apareció primero ante los ojos de sus contemporáneos mexicanos como una mujer dócil, sumisa y amantísima hacia su esposo, que nunca se cansó de perdonar las infidelidades conyugales del muralista y que incluso se vestía con trajes regionales mexicanos para satisfacer el gusto nacionalista de Rivera, además de militar en el Partido Comunista.

Gradualmente se convirtió en un personaje famoso. Se creó una personalidad que pudiera ser lo bastante fuerte para soportar los golpes que la vida le asestaba y para sobrevivir, y aun transformar su desolado planeta. Su papel de víctima heroica se convirtió en parte integrante de su imagen pública y de su carácter.

83- Tibol, R.: Frida Kahlo: *Crónica, testimonios y aproximaciones*, p. 31.

84- Fuentes, C.: *Prólogo en El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, op. cit., p. 23.





Fig. 5.38.- Fotografía de Frida Kahlo llevando un corsé decorado por ella. Coyoacán, México, 1941.



Fig. 5.39.- Fotografía de Frida Kahlo, 1938.



Fig. 5.40.- Fotografía de Frida Kahlo vestida con traje de tehuana, 1939.

Para Carlos Fuentes, el escenario de su personalidad pública era descaradamente teatral. Su humor, su lenguaje, su propia y muy personal insolencia, eran maneras también de defenderse de los cabrones, como ella afirmaba. Carlos Fuentes nos la describe de la siguiente manera: "[...] La joven Kahlo, vestida de hombre, Santa Juana de la cultura liberadora de la Revolución, formó parte de un grupo llamado las Cachuchas, jóvenes orgullosos y desafiantes, con gorras de gamines proletarios, dedicados a burlarse de todas las figuras solemnes. Siempre fue una mujer solitaria a la caza de la camadería, los grupos, las amistades muy próximas, primero las Cachuchas, luego los Fridos, la necesidad mexicana de ser parte de la chorchá, para protegerse del canibalismo rampante de la vida intelectual mexicana. "Defenderse de los cabrones": este fue uno de los lemas de su vida"<sup>85</sup>.

De sus heridas y de sus corsés, pintados y decorados por ella o por sus amigos, hizo un verdadero espectáculo.

Le gustaba que sus amigos se asomaran por un agujero que perforaba la escayola de yeso y que mostraba la carne viva de la herida que no se curaba. La habitación de Frida era casi tan extraordinaria como su ocupante. Estaba decorada con calaveras de dulce, con palomas blancas de cera con alas de papel, con la bandera rusa y en el cabecero de la cama colgaban los retratos de Engels, Marx, Lenin, Stalin y Mao<sup>86</sup>.

La ropa y el peinado representaban para Frida una especie de lenguaje. El vestirse de tehuana era para ella la manera de asumir y mostrar con orgullo su identidad mejicana, pues le agradaba recalcar el elemento indígena de su ascendencia y se jactaba de su "primitivismo". Por supuesto, intervenía también un factor político. El traje indígena representaba una manera más de proclamar la alianza con la raza. Para Frida, los distintos

85- Fuentes, C., op. cit., p. 11.

86- Herrera, H., op. cit., p. 489.

87- *Ibíd.*, p. 151.

elementos de su vestuario integraban una especie de paleta, sirviéndole como base para crear todos los días la imagen que de sí misma deseaba presentar al mundo.

El vestirse era un rito en el que invertía mucho tiempo y cuidado. Frida se arreglaba el cabello de diferentes modos para acompañar sus trajes exóticos; le encantaban las joyas. El traje de tehuana se volvió una parte esencial de la personalidad de Frida. Frida inventó un estilo personal muy individual para dramatizar su personalidad, un estilo extravagante y mágico. Incluso al final de su vida, se vestía todos los días como si se preparara para una fiesta. Su manera de vestir era una forma de comunicación social.

Según H. Herrera: "[...] La ropa formaba tanto una máscara como un marco, ya que a la vez que definía su identidad en términos de aspecto, la distraía tanto a ella como al espectador de su dolor interior. Su cuidada vestimenta representaba un intento de compensar los defectos de su cuerpo y su sentimiento de fragmentación, desintegración y mortalidad. La decoración de Frida era conmovedora: era, a la vez, una afirmación de su amor por la vida y una señal de que era consciente del dolor y la muerte a los que desafiaba"<sup>87</sup>.

Las ropas de las indias tehuanas, de bellísimos trajes largos, con enaguas y puntillas, con las que vestía su cuerpo, los peinados con trenzas y cintas coloridas con que decoraba su negra cabellera, y la sombra del bigote que enmarcaba sus labios conformaron una puesta en escena que trascendió a la artista con el pasar de los años.

Carlos Fuentes escribe a este respecto: "[...] Vestirse también con sentido del humor, disfrazarse teatralmente, el vestido como forma fascinada del autoerotismo, pero también como llamada a descubrir los secretos del cuerpo. Ella misma lo dijo: para ella, vestirse era una manera de prepararse para el viaje al Cielo. Sus lujosos vestidos velaban su cuerpo roto; también le permitían actuar en una ceremonia de ceremonias. Mientras la muerte se le fue acercando de puntillas, ella se vistió ceremoniosamente para permanecer en la cama y pintar"<sup>88</sup>.

Para Carlos Fuentes: "[...] La imagen de Frida Kahlo era la de una panteísta natural, una mujer y una artista involucrada en la gloria de una celebración universal, una exploradora de la relación entre todo lo que existe, una sacerdotisa celebrando y declarando la sacralidad de cuanto es creado"<sup>89</sup>.

Según Hayden Herrera: "[...] Mientras se recuperaba, recaía y se volvía a restablecer, se inventaba siempre de nuevo. Creó a una persona que podía movilizarse y hacer maldades con la imaginación, en lugar de con las piernas"<sup>90</sup>.

Su amiga íntima, la fotógrafa Lola Álvarez Bravo comenta a este respecto que: "[...] Frida es la única pintora que se dio a luz a sí misma, pues la Frida sana, de hecho, murió en el accidente, si bien la lucha entre las dos Fridas, la viva y la muerta siempre se llevó a cabo dentro de ella"<sup>91</sup>.

88- *Ibídem*, p. 23 y pp. 7-8: Carlos Fuentes también nos describe la única vez que vio a Frida con motivo de un concierto celebrado en el Palacio de Bellas Artes de México y cómo le impresionó la teatralidad de su entrada en el recinto: "[...] Cuando Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. El rumor, estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida ahogaron los de la orquesta. [...] Era la entrada de una diosa azteca, quizá Coatlicue, la madre envuelta en faldas de serpientes, exhibiendo su propio cuerpo lacerado y sus manos ensangrentadas como otras mujeres exhiben sus broches. [...] Frida Kahlo era una Cleopatra quebrada que escondía su cuerpo torturado, su pierna seca, su pie baldado, sus corsés ortopédicos, bajo los lujos espectaculares de las campesinas mexicanas. [...] Los encajes, los listones, las rumorosas enaguas, las trenzas, los huipiles, los tocados tehuanos enmarcando como lunas ese rostro de mariposa oscura, dándole alas: Frida Kahlo diciéndonos a todos los presentes que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermedad haría rancia su infinita variedad femenina".

89- *Ibídem*, p. 21.

90- Herrera, H., op. cit., p. 103.

91- *Ibídem*, p. 104.



Fig. 5.41.- Fotografía de Frida Kahlo posando en su casa, 1936.



Fig. 5.42.- Fotografía de Frida Kahlo y Diego Rivera en la manifestación contra la CIA, celebrada el 2 de julio de 1954.

Frida se vio obligada a hacer teatro, ocultando su sufrimiento ante los miembros de su familia: " [...] Nadie en esta casa cree que realmente estoy enferma. No puedo ni hablar de eso porque mi madre, la única que se aflige un poco, se enferma, y luego dicen que es por mi causa, que soy una imprudente, así que yo, y nadie más que yo, sufro"<sup>92</sup>.

Frida Kahlo era consciente del poder de su gestión del medio fotográfico y lo utilizó para definir su imagen pública y fraguar su propia leyenda: la gran ocultadora, enigmática anfitriona de un baile de máscaras. Sabía que estaba forjando una imagen, de que era la maestra del engaño. La fotografía fue un elemento fundamental en la vida de Frida Kahlo especialmente en sus años de formación. Nieta e hija de fotógrafos, Frida aprendió de niña a posar, convirtiéndose precozmente en una modelo consumada y siendo la artista que más se retrató.

Sus largas convalecencias convirtieron en ceremonia el hecho de arreglarse y embellecerse para ser captada por la cámara de los fotógrafos de todo el mundo. Frida Kahlo concebía el retrato como obra de arte y por ello había que prepararlo. Por eso pensaba en todo, en el decorado, la ropa, el peinado. No son imágenes accidentales. Ella posa siempre, se piensa sus vestidos, sus peinados, los símbolos que coloca en las fotos, todo es obra de ella. Frida no tenía reparo en enseñar lo más dramático de sí misma pero se mostraba sumamente enigmática enseñando y ocultando a un tiempo lo que quería. Desde su juventud hasta el día de su muerte, se mostró ante las cámaras tal y como se representaba en sus lienzos, mujer, amante, indígena, doliente, artista, revolucionaria. Frida se disfraza o se desnuda según su propia voluntad, y el autor se doblega ante la fuerza sugestiva de su modelo. Por la vida de Frida Kahlo pasaron un sinnúmero de fotógrafos, atraídos tanto por la artista como por el personaje. La colección de 53 retratos realizados entre 1909 y 1954 bajo el título "Frida Kahlo. La gran ocultadora", procedentes de la colección del galerista Spencer Throckmorton, así lo demuestra. La sucesión cronológica de las imágenes demuestra cómo el juego teatral de los comienzos se convierte en un proceso sistemático de construcción iconográfica. Los más allegados, supieron captar a Frida en la intimidad de su hogar y desprovista de máscaras, siendo estos los retratos más originales, precisamente por su sencillez. Sin embargo, nunca resulta fácil discernir donde termina la mujer y empieza la actitud.

Su última aparición en público, el 2 de julio de 1954, con el fin de participar en una manifestación comunista contra la imposición, por parte de la CIA, de un régimen reaccionario en Guatemala, se convirtió en un espectáculo heroico. Frida sirvió de símbolo viviente para la entereza moral y de punto de reunión para el fervor revolucionario. Las fotografías, tomadas durante la manifestación, la muestran con un estandarte representando la paloma de la paz en la mano izquierda y con la derecha formando un puño de lucha. Demasiado enferma para preocuparse por el coqueteo, la única señal de extravagancia fueron los anillos que llevaba. Cuando, después de soportar más de cuatro horas en silla de ruedas, su satisfacción de saber que su presencia había sido significativa para los demás manifestantes, le

92- *Ibidem*, p. 48.





Fig. 5.43.- Fotografía de Frida Kahlo en su única exposición celebrada en México, 1953.



Fig. 5.46.- Poster "Frida visits Gulfport".



Fig. 5.44.- Fotografía de Frida Kahlo en su lecho de muerte, Fotografía de Lola Álvarez, 1954.

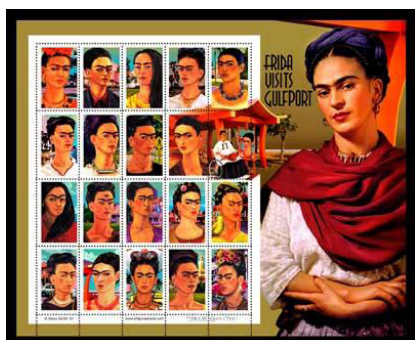


Fig. 5.45.- Película sobre Frida Kahlo. Directora Julie Taymor. 2002

confió a un amigo: "[...] *Sólo quiero tres cosas de la vida: vivir con Diego, seguir pintando y pertenecer al Partido Comunista*"<sup>93</sup>.

En la última, y única exposición que se realizó en México, un año antes de morir, Frida se encontraba ya muy mal de salud. Sin embargo, su estado de salud no le impidió asistir a la muestra. Diego Rivera la llevó en ambulancia y le instaló la cama en el centro de la sala. La artista recibió a todos los que pasaron a saludarla postrada, pintada y emperifollada como siempre y drogada, y lívida como nunca. Fue como una especie de ceremonia religiosa, en donde ella dirigiéndose a la prensa dijo: "*Yo no estoy enferma. Estoy rota*".

En una entrevista privada, Raquel Tibol comentó el aspecto exhibicionista que tuvo la exposición: "Fue algo espectacular, un poco como un acto surrealista, con Frida en el papel de la Esfinge de la Noche, presentándose en la galería dentro de la cama. Puro teatro"<sup>94</sup>.

Su velatorio y su entierro constituyeron, también, una verdadera puesta en escena que contribuyó a realzar su leyenda. Sus amigas la amortajaron según las instrucciones que Frida les dio, con una falda negra de tehuana y el huipil blanco de Yalalag. En el velatorio, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, un discípulo de Frida cubrió el ataúd con una bandera roja con un martillo y una hoz en el centro de una estrella blanca. El director del Instituto intentó persuadir a Rivera con el fin de retirar dicha bandera. Este, como respuesta, amenazó con sacar el cadáver de Frida a la calle y velarla fuera, si lo despojaban de la bandera. Así pues, Frida, un ídolo nacional, se transformó temporalmente en heroína comunista.

Hasta incluso en el momento de ser incinerada, sucede algo inaudito que colabora a ensanchar su leyenda. Según nos cuenta Carlos Fuentes: "Una vez incinerada, se incorpora dentro del horno, se sienta como si fuese a platicar. La cabellera ardiente parece una aureola. Les sonríe a sus amigos y se disuelve"<sup>95</sup>. También Hayden Herrera menciona este hecho con las siguientes palabras: "En

93- Herrera, H., op. cit., p. 539.

94- *Ibidem*, p. 515.

95- Fuentes, C., op. cit., p. 24.

el momento en que Frida entró al horno, el intenso calor la levantó, y su cabello ardiente formó una aureola alrededor de su rostro. Sequeiros afirmó que su cara pareció sonreír en el centro de un gran girasol en el momento en que las llamas le incendiaron el cabello”<sup>96</sup>.

Hoy en día, su imagen es utilizada como signo, como icono de muchas feministas y se habla incluso de “fridomanía”. Hayden Herrera, sugiere los motivos del por qué Frida sigue estando tan de actualidad: “Es una mujer hispánica, bisexual, minusválida y artista, todos ellos elementos para convertirse en un ídolo, en un mito”<sup>97</sup>.

## 5.6. RASGOS BIOGRÁFICOS QUE COINCIDEN CON LOS RASGOS GENERALES DE "LA LEYENDA DEL ARTISTA"

### 5.6.1. Autobiografía

Como hemos apuntado en el capítulo tercero, las biografías de los artistas constituyen un factor decisivo en la configuración de la leyenda del artista. Conocer la vida de algunos artistas cambia, de manera radical, la percepción que se posee de ellos y de su obra. Poetas, pintores y novelistas se convierten en personajes dignos de una gran novela. Las peripecias trágicas, o banales, de sus existencias se imponen sobre el silencioso logro de su trabajo artístico. Por un extraño azar la vida de muchos artistas es un compendio de inexplicables fatalidades y angustias que impiden desarrollar la obra de arte.

En el caso de Frida Kahlo, las fatalidades que tuvo que soportar desde que sufrió el accidente fueron siempre un gran acicate para realizarse como artista. Se produce una completa simbiosis entre su vida y su obra que no admiten deslinde alguno. Su pintura se convierte en una autobiografía “pintada” y sus cartas y su *Diario* en una autobiografía “escrita”. La escritura aparece en muchos de sus cuadros y su *Diario* está repleto de dibujos y acuarelas.

La obra de Kahlo es, pues, autobiográfica y su mejor biografía está en sus cuadros y en sus escritos. Cada apunte, línea, forma, traza su perfil. Cada color -del rojo al amarillo, al blanco-, la intensidad de su espíritu. Pocas obras son tan claramente autobiográficas como las de Frida. En sus lienzos, al igual que en sus escritos, están sus amigos y sus amores, su cuerpo roto, sus abortos, sus sueños en los que hablaba a veces con los muertos, su dolor agudo, constante.

Gracias a su correspondencia sabemos, con certeza, que todo lo que pintó fue real. En contra de lo que pudiera parecer no hay fantasía en sus cuadros. Ella es la venadita flechada, el rostro que reproduce el dolor en cada autorretrato. Llama la atención desde el principio que ninguna línea de sus cartas escape al espíritu de sus cuadros. Al contrario, cada una esboza al complejísimo personaje que fue y sigue siendo Frida Kahlo, y que ella

96- Herrera, op. cit., p. 550.

97- Herrera, H.: “*Why Frida Kahlo speaks to the 90s*”, p. 23.

misma intentó plasmar en sus cuadros. Si en los autorretratos se representa recreando su personaje de una manera impávida, misteriosa, teniendo siempre en cuenta al observador, dando el aspecto de máscara a algunos de sus rostros y manifestando un innegable control personal, el retrato que ella hace de sí misma en su "*Diario*", - tanto en el color como en las líneas, la prosa y la poesía- constituye la verdadera imagen de la artista sin máscaras.

Si sus cuadros recogen el instante, sus escritos nos dan el entorno del momento, el antes y el después. También nos dan, algunas veces, el por qué. Frida se llamaba a sí misma la "antigua ocultadora", pero en su "*Diario*" ya no oculta sus sentimientos, sino que nos deja ver, con gran nitidez, las pasiones que la atormentaron y le dieron vida y los monstruos que le atravesaron el cuerpo, como contempla la vida y la muerte.

### 5.6. 2. Autodidacta

Le gustaba dar a entender que nunca había pintado antes del accidente. En realidad, lo había hecho. Estuvo trabajando de aprendiz de grabado con un amigo de su padre, el próspero impresor Fernando Fernández que le enseñó a dibujar y descubrió que tenía un talento enorme. En *Kahlo*, un nuevo libro de ensayos, Luis Martín Lozano<sup>98</sup>, experto en Frida, nos recuerda que su reputación como autodidacta no se desvanece. Para Lily Litvac: "[...] Puede que haya adquirido cierta técnica por su cuenta, porque los autorretratos que ejecutaba revelan un acabado conocimiento de Leonardo Da Vinci, El Greco y Boticelli. Fue autodidacta, no tenía preparación artística formal, pero sus conocimientos sobre arte, tanto antiguo como contemporáneo, eran extraordinarios"<sup>99</sup>.

### 5.6. 3. Individualismo: su yo como objeto de su obra

Frida Kahlo es, por su propia biografía, creadora de su propio personaje, sujeto de su propia obra y, para ello, desarrolló un lenguaje pictórico propio. Aun cuando muchos de sus trabajos contienen elementos fantásticos y surrealistas, creemos que no se deben de identificar como surrealistas, pues en ninguno de ellos se desprendió por completo de la realidad.

Su lenguaje pictórico es narrativo por excelencia. Frida va contando, en cada pincelada, su desgarrado mundo externo e interno, su pasión por la vida, su entereza y su enorme fragilidad. Sus cuadros están hechos con retazos de sueño, con fragmentos de abismos y de pesadillas, todo ello sublimado con una fantasía palpitante.

Carlos Fuentes afirma lo siguiente: "[...] Mediante su arte, Kahlo llega a un acuerdo con su propia realidad: lo horrible, lo horroroso puede llevarnos a la verdad del conocimiento de nosotros mismos. Entonces este arte no es feo, sino que adquiere el rango de lo bello por el simple hecho de que identifica nuestro ser, porque ilumina nuestras cualidades más internas"<sup>100</sup>.

98- Lozano, L. M. en [www.salmahayekonline.com](http://www.salmahayekonline.com)

99- Litvac, L.: "*Frida Kahlo ¡Viva la vida!*", p. 212 en "El realismo en el arte contemporáneo 1900- 1950".

100- Fuentes, C., op. cit., p. 16.



Su pintura no se ajusta a ninguna escuela, a ningún estilo, a ninguna tendencia. La autenticidad de la obra de Frida la situó al margen de cualquier corriente dominante, en una época en la que fuera de los "ísmos" sólo existían las tinieblas exteriores. Era consciente de este fenómeno y aunque se avino a ser patrocinada por Bretón, siempre rechazó ser considerada surrealista. Con su resistencia a participar en la corriente dominante, con su oposición a participar en el mecanismo de las vanguardias, Frida Kahlo se convierte para los críticos en un «monstruo», difícil de situar dentro de la historia del arte mexicano.

Su forma de entender lo político – la mirada interior – es lo que le da ese carácter individualista y premonitorio del arte contemporáneo. Kahlo es, en este sentido, un precedente. Lo personal es político, lo personal es colectivo. Su originalidad estriba también en la reivindicación del amor y en la percepción que abre el sufrimiento.

## 5.6. 4. Provocación y excentricidad

Los cuadros de Frida Kahlo resultan provocadores y agresivamente audaces, tanto en lo formal como en el contenido. Provoca desasosiego. Antes de Frida Kahlo, el arte occidental no estaba familiarizado con imágenes de partos o abortos, autorretratos dobles con órganos internos visibles o personajes travestidos, como elementos de un arte "elevado". Según S. Loewe: "[...] La artista retrató sus propios estados de ánimo de una forma extravagante y, en ocasiones, irreverentemente. Sin embargo, su pintura sigue conmoviendo a quien la contempla, pues ya se han ido superando algunos de los prejuicios que suscita la obra gráfica de una mujer que ilustra su vida"<sup>101</sup>.

Su pintura trasciende su propia imagen para convertirse en espejo colectivo, su figura es un vehículo que transporta a mundos que tal vez sin ella no querríamos transitar, ya sean el del dolor o el de la diferencia. Su rigidez provocadora, la ausencia de toda concesión y un desvelo de exactitud en los trazos, hasta la crueldad, hacen de sus obras relatos contemporáneos sobre un mundo cada vez más cruel.

Para el historiador Juan Rafael Coronel Rivera: "[...] Ahora todos somos Frida porque todos nos sentimos este ser humano débil, enfermo y maltratado que ella representa, en un mundo que sentimos frágil debido a la crítica situación internacional. Hoy por hoy Frida forma parte de ese conjunto de artistas que nos enseñan las cicatrices de este mundo herido"<sup>102</sup>.

Su pintura es una representación moderna del dolor y de lo femenino, de lo popular y de lo excluido, de lo elitista. Por eso no sólo es una pintora clásica del siglo XX sino también nuestra contemporánea, pues en su obra los espectadores vemos las cicatrices del mundo.

Para Mercè Ibarz: "[...] Kahlo no pinta únicamente como mujer, sino que pinta la resistencia del sujeto ante un mundo que conspira contra la

101- Loewe, S. M. L: "Ensayo" p. 26 en *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*.

102- Coronel Rivera, J. R, declaraciones hechas en una entrevista en *El País*, 30 de abril de 2005, p. 35.

subjetividad. Quizá por la dificultad contemporánea de asumir el dolor como enseñanza: su sufrimiento, su impudor, su franqueza insistente, su forma de poner el dolor individual en primer plano, sigue siendo para muchos un elemento provocador”<sup>103</sup>.

Carlos Fuentes considera a Frida Kahlo “[...] Una de las grandes voces para el dolor en un siglo que ha conocido, acaso no más sufrimientos que en otros tiempos, pero sin duda una forma de dolor más injustificada y por ello más cínica, vergonzosa y publicitada, programada e irracional, que cualquier otro tiempo. En nuestro siglo hemos visto el dolor, hemos sentido el dolor como nunca antes en la historia”<sup>104</sup>.

### 5.6.5. La artista como mensajera

Para muchas feministas Frida Kahlo, con su obra pictórica, cuestiona la condición de mujer, convirtiéndose así en mito e icono de muchos movimientos feministas.

Según Diego Rivera: “[...] es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer. Su sinceridad, que quizá llamaríamos a la par tiernísima y cruel, la ha llevado a dar de ciertos hechos el testimonio más indiscutible y cierto”<sup>105</sup>.

Vista como ser político, el aspecto más político de Frida es justamente lo personal. El México donde vivió Frida era un país intensamente politizado. La revolución se había iniciado con la segunda década del siglo, una revolución de carácter democrático, socializante y anticolonialista. Frida se sintió siempre vinculada a los ideales revolucionarios. Su compromiso político impregna toda su trayectoria, a menudo presentada de forma estereotipada y folclórica. Frida, sin embargo, se lamentaba de que su obra no era política, de que no era combativa, pero esto se debe a que su concepto de lo político correspondía el concepto tradicional, por otra parte, la ideología dominante.

Ya al final de su vida, cuando se puso a pintar algunos cuadros donde aparecía Marx, banderitas, palomas de la paz, o el retrato inacabado de Stalin, pensaba que este sí era el verdadero “realismo revolucionario” que respondía a las líneas trazadas por el Partido Comunista.

Pero lo político, como afirma Bartra: “[...] No es solamente lo público referente al poder del gobierno o al Estado de un país; lo personal también es político, porque en las relaciones interpersonales siempre se da una relación de poder. Infinidad de ideas, sentimientos o sucesos personales son parte integrante del sistema de poderes en el que vivimos, tienen que ver con lo político. Esta comprensión de lo personal como político, como social, no la tenía de forma consciente la propia Frida de su arte”<sup>106</sup>. En más de una ocasión se ha hecho

103- Ibarz, M. : *Frida Kahlo. La artista y sus máscaras*, p. 21 en *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*.

104- Fuentes, C., op. cit., p. 12.

105- Declaraciones recogidas por Raquel Tibol en su libro *Frida Kahlo. Una vida abierta*, p. 105.

106- Bartra, Eli: *Mujer, ideología y arte*, p. 57.

referencia a la bisexualidad de Frida y su "androginia" como una salida, una posibilidad para romper con la identidad femenina impuesta.

Para Bartra: " [...] Su "feminidad" radica en su androginia, en la dualidad entre el "ser hembra" y el "ser macho" y esta dualidad aparece también en su identidad nacional. El cuadro de *Las dos Fridas* (1937) es un símbolo de esto. La Frida vestida con traje regional mexicano y la otra con un vestido europeo. En el caso de Frida su mexicanidad es precisamente la fusión, la unidad de lo "autóctono" y lo europeo. Esta dualidad, esta doble identidad nacional, no aparecen en conflicto, al contrario, se dan la mano con ternura"<sup>107</sup>.

A Frida también se la considera como defensora de la mujer al plasmar la realidad de las mujeres que sufren la relación de poder dominante entre los sexos. Bartra considera que: "[...] El cuadro *Unos cuantos piquetitos* es un buen ejemplo de ello, ya que representa a un hombre con un cuchillo frente a una mujer desnuda tendida sobre una cama, con el cuerpo lleno de heridas causadas por el hombre. El hombre como verdugo, maltratador. Para Bartra el cuadro es simplemente una consecuencia de la realidad de las mujeres; es una recreación de Frida de lo real"<sup>108</sup>.

También se ha interpretado el cuadro *La venadita* como representación de la opresión femenina. En este cuadro hay que señalar la mezcla curiosa de géneros, ya que se pinta a sí misma con cuerpo de venado macho. Nuevamente aparece la androginia. Al representar su mundo interior y lo que la rodea de manera inmediata, su universo privado, su historia personal con toda la riqueza de sentimientos, símbolos y emociones que encierra la vida casera, tan propia de las mujeres, Frida se convierte en un símbolo de lo femenino en nuestra sociedad. Su obra denuncia la opresión y expresa la rebeldía.

107- *Ibidem*, p. 62.

108- *Ibidem*, p. 64.





Fig. 6.1 a). - Así soy yo, Nieves Sánchez, grabado iluminado con acuarela, 25x38 cm, 2011



## 6. REFLEJOS Y SOMBRAS. UNA REFLEXIÓN SOBRE MI OBRA

### 6.1. SOBRE MI OBRA: EN TORNO A MÍ MISMA<sup>1</sup>



Fig. 6.1 b). - Fotografía de una página de uno de mis diarios

En este capítulo, voy a reflexionar sobre mi propia obra artística, sin embargo, no me resulta fácil, como era de esperar. Es muy difícil hablar de uno mismo. En un principio me dediqué a crear obras artísticas sin más, sin detenerme, ni por un momento, a reflexionar sobre el sentido que podía tener lo que creaba; simplemente creaba obras artísticas que se formaban en mi mente y a las que, de una u otra manera, tenía que dar salida, plasmándolas plásticamente.

Siempre he intentado crear obras artísticas, por supuesto, desde mi concepto de belleza. Sobre dicho planteamiento nunca he dudado, siempre he sentido la concepción de mi estilo creativo propio, con el objetivo de proyectar en mi obra plástica lo mejor de mí misma. Siempre intento crear obras que irradian tranquilidad, sosiego, pues me parece que, hoy en día, acaecen sobre la humanidad circunstancias demasiado horribles como para intentar reflejar todo ese horror postmoderno en una obra de arte.

Puede que mi obra guste o no, pero siempre trato de presentar literalmente «piezas bellas», sin transferir a mi creación nada de catarsis personal, ni de descarga autoemocional. No pretendo crear obra que cure al artista, pues el artista, ya de por sí, descarga toda su fobia, todos sus miedos y, por supuesto, toda su inteligencia en la propia obra de arte. ¿Para qué cargar sobre los demás nuestros traumas, nuestras angustias? No sigo este camino. Siempre intento reflejar en mi obra lo mejor de mí misma, «mi mejor parte», ya que quiero defender mi intimidad más profunda, mi ámbito personal, en definitiva, mi propia intimidad.

Sin embargo, mis momentos de intimidad casi siempre los he reflejado en mis diarios. Ellos me han servido como medio para descargar mis miedos, mis angustias y, de esta forma, conseguir una catarsis personal. Conservo muchos diarios, muchas hojas de cuaderno repletas de frases lastimosas, de desencantos, de agobios, de tristeza, páginas con lágrimas, páginas acompañadas con dibujos que reflejan mi soledad, mis ansias, páginas que mezclan los desencantos con las aspiraciones, páginas que combinan dibujos y palabras en donde expreso mis deseos. En mis diarios existen otras páginas con tan sólo dibujos, pues en ellos ya queda todo dicho, páginas y páginas, vivencias y vivencias desde mi adolescencia hasta el día de hoy.

También podemos hablar de una evolución en mis propios diarios, una evolución a fin de cuentas de mi propia persona; se detecta en ellos que crezco, que disminuyo, que me vuelvo a erigir, que me apocopo un poquito, y me pregunto: ¿Quién no?

1.-En ocasiones, en este capítulo hemos pasado de la utilización del plural de modestia al "yo".



Fig. 6.1.- Fotografía de una página de uno de mis diarios



Fig. 6.2.- Fotografía de varias páginas de mis diarios

Durante mis años de estudio en la Facultad de Bellas Artes, los dibujos en las páginas blancas de mis diarios proliferaban, se amontonaban. Muchas veces me desesperaba porque me preguntaba a mí misma: ¿Qué puedo hacer yo con todo esto?, ¿tiene alguna salida artística?, ¿serán ideas fructíferas?

Intentaré explicarme con mayor claridad: a veces, cuando mi mano se deslizaba con facilidad sorprendente sobre el blanco del papel y de ello surgía una imagen que me gustaba, que ofrecía determinadas posibilidades, a continuación, una vez pasada la fase de sublimación, una vez superado dicho momento, una vez que mi voz interior conseguía calmarse, y siempre que la imagen catártica me gustaba, me decía no sin cierto desasosiego: ¿y ahora qué haces con esto?

Algunas veces, intenté llevarlo directamente al lienzo, pero, con cierta asiduidad, me desilusionaba el resultado, ya que nada tenía que ver con esa frescura e inmediatez de lo anotado, de lo prefigurado en la hoja de mi diario. En multitud de ocasiones, me he dicho a mí misma que tengo dibujos «buenos» en mis diarios, pero al sacarlos de ahí, perdían su magia, su lozanía, su virtualidad estética.

Hoy entiendo que mis notas deben quedarse ahí, en mis diarios, a veces ya acompañados de cierta pátina, porque para ello han sido concebidos, para ello han surgido de mi trazo. Su verdadera función no es más que esa: la de permanecer en el secreto de las hojas de mis diarios. Estas imágenes, estos dibujos, al brotar de mi mano, ya han cumplido su función, que es la de liberarme, la de dejar flotar mis miedos, mis angustias, mis tristezas. Para ello han sido concebidos, y para nada más deben servir. Gracias a mis diarios puedo crear « piezas bellas ».

La escritura y el dibujo, como las líneas que surgen con facilidad de mi mano, conectan lo más profundo de mi alma con la realidad inmediata. La tinta del «boli» o el trazo del lápiz, como la sangre que fluye de nuestras heridas, permanecen en mis diarios celosamente guardados. Mis diarios





Fig. 6.3 a). - Fotografía de varias páginas de mis diarios



Fig. 6.3- Fotografía de una página de uno de mis diarios



Fig. 6.4- Fotografía de una página de uno de mis diarios

contienen esbozos de mis obras de arte y actúan en mí como proceso de sublimación, como una medicina que cura, como el alivio de una descarga emocional.

Estos diarios me sirven de descarga que me permite dormir por la noche. Suelo escribir y dibujar cuando no puedo dormir porque mi cabeza está atormentada, dando vueltas y vueltas con pensamientos que no paran de fluir. Mi cabeza hiperactiva que no permite el descanso, llena de pensamientos que se mueven en un bucle infinito y que se desencadenan simultáneamente sin que pueda decirles que se detengan o que me den un poco de tregua. En esos momentos, es cuando decido levantarme y descargar la mente de todos esos pensamientos que circulan a modo de turbina por mi cabeza.

Al expulsar dichos pensamientos mediante la escritura o el dibujo, los pongo en orden. Les asigno un sitio a cada uno, de manera que no puedan volver a moverse en ningún sentido. Al escribirlos, me descargo, me tranquilizo, mi cabeza se calma y cada pensamiento se va a su propia cama, se duerme. A veces les canto una nana y así nos dormimos tranquilos y nos sumergimos en el anhelado sueño del olvido.

Olvido mis preocupaciones, olvido mis temores, mis angustias, mis tristezas, mis inquietudes, mis desengaños y mis enfados. En definitiva, me olvido de mí misma, y así me duermo cual bebé en posición fetal, como si volviese al vientre materno, me acurruco y me sumerjo en la inconsciencia.

Estos diarios contienen y explican etapas de mi vida, reunidas como un tesoro, guardadas en una caja de regalos con un lazo rojo. Cada diario represa y visualiza una etapa de mi vida que refleja, en cierto modo, mi forma de ser.

Las hojas vírgenes de mis diarios actúan como lienzos en blanco en donde yo convierto, mediante un acto mágico, la página en blanco en una obra de arte.

Muchos artistas utilizamos la escritura como parte esencial de nuestra obra. La propia caligrafía es ya un dibujo. La manera en la que cada persona modula la línea a la hora de escribir es una señal de identidad propia de cada persona.

La forma de escribir, los renglones más o menos torcidos, y los dibujos muestran mi percepción de la vida y la forma de plasmarla. Mis diarios están llenos de palabras y de dibujos. Tanto las palabras como los dibujos son líneas manipuladas, líneas que modulo y que modulan mi manera de pensar, mi manera de enfrentarme a la vida. Líneas que modulo inconscientemente, pues, de manera más o menos automática, salen de mi ser, brotan, como brota el agua en el manantial, como un acto natural.

El acto de expresar mis pensamientos, ya sea mediante la palabra o mediante el dibujo, es un acto de descarga emocional, una liberación, un momento íntimo que me permite seguir mi camino. Es un acto que me libera y que me proporciona la fuerza suficiente para poder proseguir por el duro caminar en el que, a veces, se convierte nuestra andadura en este mundo.

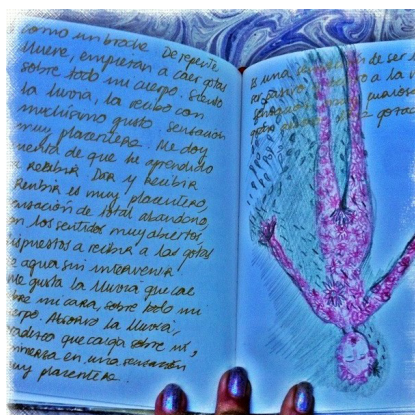


Fig. 6.5.- Fotografía de una página de uno de mis diarios

Es un acto casi demiúrgico, un ritual, un acto de iniciación para poder seguir caminando. Los diarios sirven para dejar constancia de lo que acontece, de lo que pensamos, de lo que sentimos. Es un acto de constancia para nosotros mismos, en ningún momento para los demás. Es una manera de repasar el pasado, de aprender de los errores que quedan impresos en las hojas del diario, una vez que el tiempo ha pasado. Es una manera de aprender de nosotros mismos y con nosotros mismos.

Cuando, a veces, releo partes de mis diarios, unas veces me asusto y los cierro, otras veces me siento más fuerte, porque veo que he cambiado, que ya no actuaría de esta o de aquella manera, y que lo que tanto me atormentaba en un momento determinado ya no tiene razón de ser.

Hay veces que, si no quiero sentirme apesadumbrada por la tristeza de los tiempos pasados, quizás sea mejor no releerlos, como algunos dicen: «lo pasado, pisado». Pienso que no es bueno mirar hacia atrás de manera constante, pero, de vez en cuando, puede ser de gran ayuda. Ayuda para afirmarte personalmente, ayuda para decir: «soy ahora lo que soy, gracias a lo que he vivido».

En el momento en el que escribo, mis palabras no tienen un sentido totalitario ni global, pero, si luego pienso en lo que he escrito, todo tiene, sin yo haberlo pretendido, un sentido único, un vínculo fuerte, ya que, en definitiva, este vínculo es mi propia persona. Entonces, me alegro o me asusto.

El diario es para mí como una arma mágica que actúa como el amigo que siempre nos escucha, como nuestro amigo fiel, pues, al confesarle mis intimidades, éstas quedan ahí guardadas, a buen recaudo, para que yo, y sólo yo, pueda recordarlas, rememorarlas, añorarlas o fortalecerme al leerlas en el momento presente.

Los diarios actúan para mí en su doble vertiente: por un lado son como el estanque en el que se contempla Narciso, donde yo me miro, me examino, me proyecto y me recreo en mis pensamientos y sentimientos; por otro lado, todas estas palabras que reflejan lo más profundo de mi ser, se quedan nadando, flotando cual nenúfares en las aguas tranquilas del estanque.

En mis diarios hay palabras que expresan pensamientos y sentimientos. Algunas descienden a las profundidades del estanque y allí reposan; otras a veces emergen; también puede suceder que algunas se sumen en un profundo lecho de barro y algas, cual barcos de deseos hundidos en el fondo del océano. Gracias a mis diarios, puedo asomarme al estanque para contemplarme cuantas veces lo necesite y, cada vez que lo haga, las propias aguas del estanque me devuelven mi propia imagen y puedo leer en ellas lo que saben de mí.

Puedo sumergirme en sus aguas, nadar junto a mis recuerdos, puedo también ahogarme en un mar de lágrimas y no salir del estanque nunca más, como un verdadero Narciso. Puedo dejarme embriagar por mí misma y dejarme mecer por el agua del estanque: agua de mis propias lágrimas y de mis risas, agua del vientre materno, agua de la lluvia que purifica. Es un agua que se mece al son de la luna y también es un agua eterna en la que yo misma soy los nenúfares. Este agua me permite ser Narciso, me permite florecer, crecer y mostrar a los demás lo mejor de mí misma.



Fig. 6.6.- Narciso III, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 7x 15x 14 cm, 2009



Fig. 6.6 a). - Narciso III y yo, fotomontaje

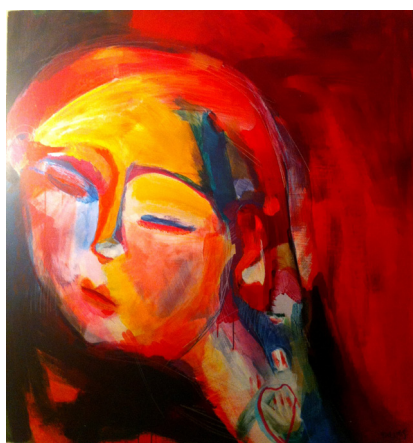


Fig. 6.7.- Melancolía, Nieves Sánchez, Acrílico sobre tabla, 112x 122 cm, 2000

2.- J. Kristeva: *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 1988, p. 21.

La abyección es, ante todo, ambigüedad; es una mixtura de juicio y de afecto; de condena y efusión; de signos y de pulsiones. Lo que Kristeva denomina abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Para Kristeva la abyección es turbia como el fondo del estanque al que se aproxima Narciso.

3.- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 294-295.

Es de esta manera, y no de otra forma, como puedo mostrar el más bello estanque que se ha visto jamás. El agua limpia de la superficie me devuelve mi imagen, es mi espejo, es el reflejo de mí misma. Yo soy Narciso, pero he decidido no dejarme embriagar por el reflejo de mi propia imagen en el estanque. Procuero mirarme, examinarme, pero no quiero emborracharme de mí misma, no quiero con ello precipitarme en las aguas de mi estanque y ahogarme conmigo misma.

Por eso, decido salir a flote para poder no sólo nadar en mi estanque y recrearme conmigo misma, sino también para poder ver todo lo que me rodea y apreciar la realidad en su totalidad. Yo soy real, pero no soy lo único que existe en la realidad, simplemente formo parte de un todo. He decidido no abandonarme a la contemplación de mi imagen en el estanque, no quiero ser un Narciso ahogado.

El diario, el estanque, es el lugar al que quiero acudir cuando lo necesite, pero no quiero mirarme sólo a mí misma, sino tener también los ojos bien abiertos para poder observar la realidad que me rodea, con la que tengo que interactuar y con la que tengo que vivir. Quiero mirar los estanques de las personas que me rodean, visitarlos, al igual que el mío, y compartir los jardines y las flores que rodean a cada persona. No se vive sólo del mundo interior, no se vive sólo de la contemplación de tu propia imagen. Hay que saber situar tu estanque en la realidad de la vida y buscarle una ubicación, a veces secreta, pero, en definitiva, saber situarlo en el mundo real.

La realidad de la vida a veces duele. Puede llegar a doler tanto, que nos obliga a no querer mirarla, a cerrar los ojos y a refugiarnos en nuestro propio estanque, en nuestro paraíso, pero corremos el peligro de ahogarnos, de sumergirnos en las profundidades del estanque, junto con el lodo y con el fango, junto con las hojas muertas caídas de nuestro árbol. Allí, en las profundidades del estanque, falta el aire, allí se encuentran nuestras angustias, nuestras penas, nuestro dolor más puro, dolor que hemos ido dejando que se vaya sumergiendo junto con nuestras lágrimas.

Según Julia Kristeva, el narcisismo contemporáneo no es jamás la imagen sin arrugas del dios griego en una fuente apacible. Por ello: "[...] Los conflictos de las pulsiones empañan el fondo, enturbian sus aguas y se llevan todo aquello que, para un sistema dado de signos, al no integrarse, es el orden de la abyección"<sup>2</sup>.

Podemos pensar que se trata de la vecindad entre lo inmoral y lo tenebroso, que Kristeva define como más violenta incluso que lo *sinistro*. "[...] Se trata de un polo de atracción y de repulsión (que parece venir de un adentro o de un afuera exorbitante o intolerable) que coloca, a aquel que está habitado por él, literalmente *fuera* de sí"<sup>3</sup>.

Creo que no hay que dejarse llevar por la atracción de ahogarnos, de quedarnos en las profundidades del estanque, sin respirar hasta llegar a la extenuación.

Bien es cierto que, en ocasiones, es conveniente sumergirse en las profundidades del estanque para ser conscientes de todo lo que habita en





Fig. 6.8.- Ojos que miran y no ven, ojos que ven y no miran, Nieves Sánchez, grabado, transferencia electrográfica, 60x 80 cm, 2000



Fig. 6.9.- Ensimismada, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario, 20x 10x 10 cm, 2001

el fondo de nuestra persona. A veces, es necesario ver todos y cada uno de los elementos que nos hacen daño, saber por qué se encuentran en las profundidades de nuestro ser, reconocerlos para poder así despedirlos, para que, una vez que hayamos tocado el fondo, poder resurgir renovados con un dolor que purifica y que nos impulsa de nuevo hacia el exterior, con una fuerza que nos conduzca a abandonar de una vez por todas todo aquello que no queremos.

La ascensión hacia la superficie no es fácil, depende del tiempo que hayas estado conteniendo la respiración y de las fuerzas que aún te quedan para poder impulsarte de nuevo hacia el aire puro de la realidad. Puede ser una travesía larga, muy larga y dolorosa, puesto que muchas veces parece que nunca llegarás a alcanzar la superficie. Travesía que debes hacer tú sólo, pues en las profundidades de tu ser sólo estás tú contigo mismo. Es una decisión personal, es una ascensión hacia tu propio cielo.

Yo me he visto en las profundidades del estanque, y me alegro de ello, puesto que, de no haber sido así, de no haber estado a punto de ahogarme cual Narciso, no hubiese podido renacer, no hubiese sido nunca consciente de todo aquello que me hacía daño. Si no hubiese tocado fondo, quizás no hubiese comprendido mi razón de ser.

Razón de ser quién soy y que me permite situarme en la jungla de la vida y construir mi estanque a mi libre albedrío. Gracias a ella he podido florecer y puedo crear obras de arte, siendo consciente de que los jardines personales hay que cuidarlos, amarlos y respetarlos. Esta razón me hace ver que la vida no es un camino de rosas, pero, aún sabiendo lo dura que es la realidad, me permite no aborrecerla, no escaparme de ella. Es por esta razón por la que ya no voy a cerrar más los ojos, sino que voy a aprender a mirar. Ojos que miran y no ven, ojos que ven y no miran.

Yo quiero ver y mirar. Verme y mirarme. Quiero ser un Narciso bello que resurge de las profundidades del estanque. Así quiero verme, así quiero



Fig. 6. 10.- Narciso I, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 9x 9 x 9 cm, 2009



Fig. 6. 11.- Narciso I, detalle

saberme y comprenderme, así quiero que los demás me vean, como un Narciso en flor que escapa de su propia leyenda, un Narciso que construye una nueva historia y que florece cada primavera.

He creado esculturas de narcisos que rodean el estanque y que juegan con otras flores en el vergel de mi paraíso. Esta es la línea creativa que sigo actualmente.

Mi obra se inspira en la naturaleza en todo su esplendor, incluida la naturaleza del ser humano y la naturaleza de todo cuanto le rodea. La naturaleza es el origen y el fin de mi obra. Naturaleza soy yo, naturaleza somos todos, es todo lo que nos rodea. Mi arte se funde con la naturaleza.

## 6.2. DESCRIPCIÓN DE MI OBRA



Fig. 6.12.- Mujer Luna, Nieves Sánchez, escultura en porcelana, 26x 22x 22 cm, 2002



Fig. 6.13.- Despertar, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 30x 25 cm, 2004

Todas mis criaturas obedecen a la línea curva. Las líneas curvas son formas orgánicas que están muy lejos de los ángulos, de las aristas y de los picos. Todas las líneas curvas albergan una forma esférica que es la resultante del giro sobre sí misma. Todo gira en nosotros alrededor de nuestro centro. La esfera es la base común sobre la que parto como sustento principal de mis obras de arte.

La esfera me sugiere, por su redondez, la idea de no tener principio ni fin. Es un símbolo infinito de eternidad que engendra en sí misma el principio de algo. También la esfera alberga en sí todos los posibles movimientos generados en su propio centro, al igual que el centro de la tierra, gira sobre su propio eje. La esfera se crea a sí misma mientras se mueve. Todas las líneas curvas albergan una forma esférica que es la resultante del giro sobre sí misma. El movimiento consta de un eje vertical que se puede percibir dentro de cualquier ser vivo. Todo gira en el ser vivo alrededor de su centro.

La esfera, a su vez, presenta la dicotomía de lo que es contenido y del continente. Un huevo tiene una base esférica y, aunque no es redondo, sino ovalado, también muestra la dicotomía entre el cascarón y el embrión. Asimismo, cada capullo contiene miles de semillas en proceso de florecer, es necesario que las semillas salgan del caparazón, que el huevo rompa: la vida estalla y un estallido siempre es esférico porque surge del centro hacia el exterior.

La luna es para mí una importante fuente de inspiración, ya que es un elemento imprescindible de la madre naturaleza y tiene una gran influencia sobre todo lo que existe en la naturaleza. Las fases de la luna no son más que instantes captados del movimiento que esta realiza. Para mí, cada ser vivo contiene todas esas fases posibles juntas y sus poses describen el arco de la esfera.

Las flores, como seres vivos que son, tienen sus poses, van floreciendo y abriendo sus pétalos desde el interior del cuenco que contiene sus propias semillas. Despiertan lentamente cada día. Despiertan con el sol y con la luna. Las flores son caprichosos figurines que exhiben todo su interior, son las poses más bellas.

Cuando observo a las flores, me gusta equiparar su porte con los seres humanos. Me gusta imaginarlas como coquetas damiselas, cada una exhibiendo su propia personalidad. En mi obra artística equiparo el porte de la flor con una



Fig. 6.14.- La cuna de la luna, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 123x 42 cm, 2005



Fig. 6.15.- Flor de luna, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 110x 34 cm, 2006



Fig. 6.16.- Rendijas de ti, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 136x 36 cm, 2005



Fig. 6.17.- Me asomo al balcón de tus pétalos, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 145x 40 cm, 2005

determinada actitud o pose humana. Las flores, desde mi punto de vista, se asemejan mucho a nosotros, no sólo por el hecho de que son seres vivos sino porque cada flor se muestra ante nosotros de una determinada manera. Las flores y las plantas configuran su porte conforme al medio en el que tienen que vivir; lo mismo nos ocurre a nosotros, a los seres humanos. Hay flores de porte tímido o de porte exuberante, flores amenazadoras, peligrosas o descaradas.

Así pues, mi obra parte de la Naturaleza, gira en torno a ella y se inserta en ella.



### 6.2.1. La pose del modelo



Fig. 6.18.-Deprimido, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 72x 100 cm, 2000

La pose del modelo fue el punto de partida de un proyecto que llevé a cabo hace ya algún tiempo. El modelo se desnuda y adopta una determinada pose. Mediante el dibujo, y centrándome, sobre todo, en el grafismo de la línea, reflejé diversas poses.

Al mismo tiempo, la pose artística que ha adoptado el modelo, me obliga a reflexionar sobre las “poses” que adoptamos cada uno de nosotros a lo largo de nuestra existencia.

Hay que saber posar sin duda. El modelo normalmente posa desnudo cuando la ocasión lo requiere y nosotros, a lo largo de nuestra existencia, posamos vestidos. La pose se convierte en una actitud determinada que mostramos ante la vida.

Mi propósito es “desnudar” a las personas, descubrir que hay detrás de cada pose y el porqué de la misma, en un intento por comprender el mundo que nos rodea.

Para este proyecto utilicé el dibujo y la palabra escrita como medio artístico de expresión. Ambos, el dibujo y la escritura, son medios para expresar emociones e inquietudes y utilizan el grafismo de la línea para conseguirlo; ambos se complementan. El dibujo y la escritura nacen del mismo sitio: del lapicero, de la pluma, del bolígrafo, de la cera, del carboncillo... Instrumentos que actúan de “médium” entre nuestra persona y la hoja en blanco del papel.

Quise poner la voz que falta en el cuerpo desnudo del modelo; para ello me ayudé de las palabras. La escritura, combinada con el dibujo, me permitió expresarme libremente y tratar el tema en su totalidad y complejidad, ya que la escritura, además de un fuerte componente estético, ofrece



Fig. 6.19.- No te esfuerces tanto, a veces no es necesario, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 72 x 100 cm, 2000

la posibilidad de poder transmitir nuestros pensamientos; pensamientos como compendio de palabras, como frases en estado puro que se derraman por el papel. La escritura es línea y el dibujo también lo es.

Sin las palabras, sin las letras, el dibujo estaría incompleto porque ellas son las que facilitan las reflexiones necesarias para adaptar una "pose humana" a cada "pose del modelo".

Analizando las distintas poses, intenté profundizar en el tema de la conducta humana. El modelo mantiene una pose y nosotros también la mantenemos en la vida real. Posemos pues, ya que posando y observando las poses que mantienen los seres humanos que nos rodean, podemos llegar a conocernos mejor a nosotros mismos.

Podemos aprender a descubrir el significado de las poses que mantenemos en nuestro vivir y explorar qué es lo que transmitimos a los demás con las poses que exhibimos.

El ser humano, hoy en día, ya no puede escapar a la multitud de ojos que lo observan. A cada instante somos invitados a presentar nuestras referencias y certificados de sociabilidad. Existe, en nuestra sociedad, un control continuo de las apariencias, pero también un control de los sentimientos y deseos de cada uno de nosotros, controles en los que se verifica la conformidad a la etiqueta impuesta. Esta etiqueta cuelga de nuestro cuerpo, de nuestra pose, de nuestra imagen: "[...] El individuo se transforma en imagen, acosado incluso en la más profunda intimidad"<sup>4</sup>.

La presentación del yo en la vida social de hoy en día es radicalmente representación teatral y dicha sociabilidad teatral se ha conformado en una supuesta complacencia en uno mismo, en seguridad aparente, en indiferencia hacia el resto del mundo. Podemos afirmar que todos cuidamos en exceso de nuestras "poses".

4.- S. Melchior-Bonnet: *Historia del espejo*, Barcelona, Herder, 1996, p. 288.

Si a todo esto le sumamos las apariciones del individuo ante el resto de la sociedad, las puestas en escena, las poses y autorrepresentaciones, que simulan la comunicación y que esperan ante todo ser efectivas, podemos convenir que el individuo se convierte en actor y que, a la vez: "[...] Se hace del actor un ser-signo, signo de representación y en representación, totalmente entregado a la luz pública, sin el secreto de una vida privada"<sup>5</sup>.

Hoy en día, hemos aprendido de forma inconsciente a presentarnos ante los demás como si nuestra imagen tuviera un papel activo en la "sociedad del espectáculo": la vida cotidiana se convierte en puro espectáculo<sup>6</sup>.

Estamos de acuerdo en que, tal y como afirman muchos autores pertenecientes al campo de la estética, hoy en día, nos hemos convertido en Narcisos contemporáneos, pues, al igual que Narciso, no hacemos más que cuidar y contemplar nuestra imagen reflejada en el espejo-estanque.

Narciso era bello por naturaleza y se autocomplacía contemplando su bello rostro en el estanque de su jardín secreto. Nosotros, aunque no seamos bellos por naturaleza, pretendemos serlo a toda costa, pues somos conscientes del enorme poder que tiene la "imagen personal", y, por supuesto, "la social".

Hoy en día, los medios de comunicación social nos empujan a gustarnos y a complacernos con nuestra imagen. Hoy la belleza ya no es un don de la naturaleza, sino un imperativo absoluto y religioso, una cualidad exigida por los actuales modelos de comportamiento. No podemos renunciar a ella porque nos hemos establecido a nosotros mismos como objeto de satisfacción de nuestros propios deseos y cuidamos nuestro rostro, nuestra línea y nuestro aspecto externo como si de nuestra propia alma se tratara. Lo que impera es el culto al cuerpo y lo más importante es cuidar nuestro aspecto externo porque queremos autocomplacernos cual Narcisos ante nuestra propia imagen.

Imagen que observamos en los espejos que hay por doquier, no sólo en los rincones de nuestras casas sino en muchos espacios públicos. Espejos que han sustituido al estanque de Narciso, espejos que son estanques contemporáneos; estanques que se encuentran en el jardín de la escasa intimidad que aún nos queda, intimidad que sólo hallamos en el interior de nuestros hogares.

Estos espejos, distribuidos en cualquier parte de los espacios sociales a los que acudimos, nos instan a mirarnos a toda costa, en todo momento y en todo lugar; como si los espejos trataran de recordarnos que somos Narcisos contemporáneos, que no podemos desligarnos del mito, y que, por lo tanto, tenemos que autocomplacernos con nuestra imagen reflejada en el estanque —si continuamos con el mito—, y que, finalmente y sobre todo, tenemos que complacer a los demás. Si queremos tener un lugar en la sociedad, tenemos que reflejar una

5.- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 260-261.

6.-N. Squicciarino: p. 185. El aspecto exterior de cada uno de nosotros: "asume la función de un test cotidiano de habilidad; a través de una serie de *autorrepresentaciones* el individuo no sólo intenta mostrar su aspecto mejor, sino también discutir y controlar las respuestas de los demás... Necesita un envoltorio cautivador, una imagen convincente... [...] Busca en el cuidado de la imagen un disfraz estéticamente agradable para poder crear y representar el personaje que ha elegido".



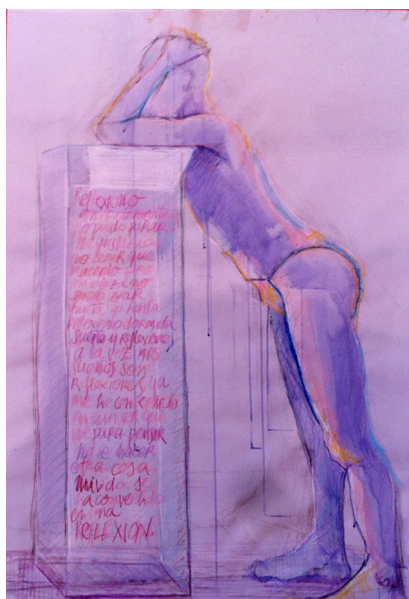


Fig. 6.20.- Reflexiono, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 100x 72 cm, 2000

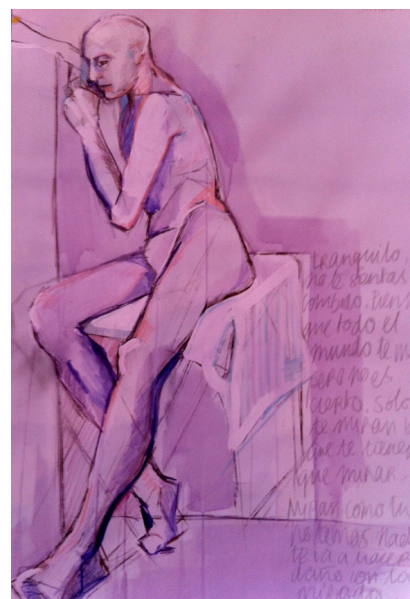


Fig. 6.21.- Tranquilo, no te sientas cohibido, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 100x 72 cm, 2000

imagen que guste a los que nos rodean. Esto es lo que podemos denominar como el narcisismo contemporáneo.

El problema del narcisismo contemporáneo radica en que ya nobuscamos la autocomplacencia personal al mirarnos en los espejos, sino que la autocomplacencia viene dada por la aceptación de nuestra imagen, de nuestra pose, por el resto de los individuos que nos rodean <sup>7</sup>.

Para Nicola Squicciarino: "[...] El narcisismo refleja el comportamiento de un estado psicológico de dependencia. A pesar de su sensación de libertad y de su actitud de autosuficiencia, el narcisista acepta la tiranía de la opinión pública y no puede vivir sin un público que lo admire..."<sup>8</sup>.

Por todo ello, aparte de aceptar la realidad de hoy en día tal y como es, podemos dar un paso hacia adelante e intentar comprender el significado de las "poses" que mantienen los que nos rodean, y, también, analizar las que cada uno de nosotros portamos ante el resto de la sociedad. Podemos, en definitiva, empezar de esta manera a emprender un camino de crecimiento y de enriquecimiento personal. Entonces: posemos y observemos.

En mi creación artística, la sombra y las flores tienen una gran importancia. Utilizo la sombra como dicotomía de lo que no queremos mostrar a los demás al "posar". Las flores [Narciso(s)] son reflejos de la belleza, apaciguan al ser humano, pero su volatilidad atestigua lo efímero de la belleza y lo efímero de la vida. Todos, sin duda alguna, nos queremos adornar con flores, ansiamos la belleza, la eterna juventud. Deseamos vivir eternamente.

7.- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 262.

"El individualismo narcisista contemporáneo guarda así estrechas relaciones no sólo con la apariencia y la preocupación por las formas de presentación del yo, sino también, de una forma específica, con el exhibicionismo y con el juego, no tanto con personas u objetos ajenos, sino con las imágenes de los mismos".

8.- N. Squicciarino: p. 144.

En el comportamiento narcisista está implícita la mirada de los demás, pero el sujeto considera de forma secundaria a la persona a la que gusta, no existiendo reciprocidad en el intercambio: "una compulsiva tendencia continua a la auto-observación, a la comparación con los otros y con los modelos publicitarios introducidos.

### 6.2.2. Reflexión sobre mis diarios en relación con el proyecto de la pose

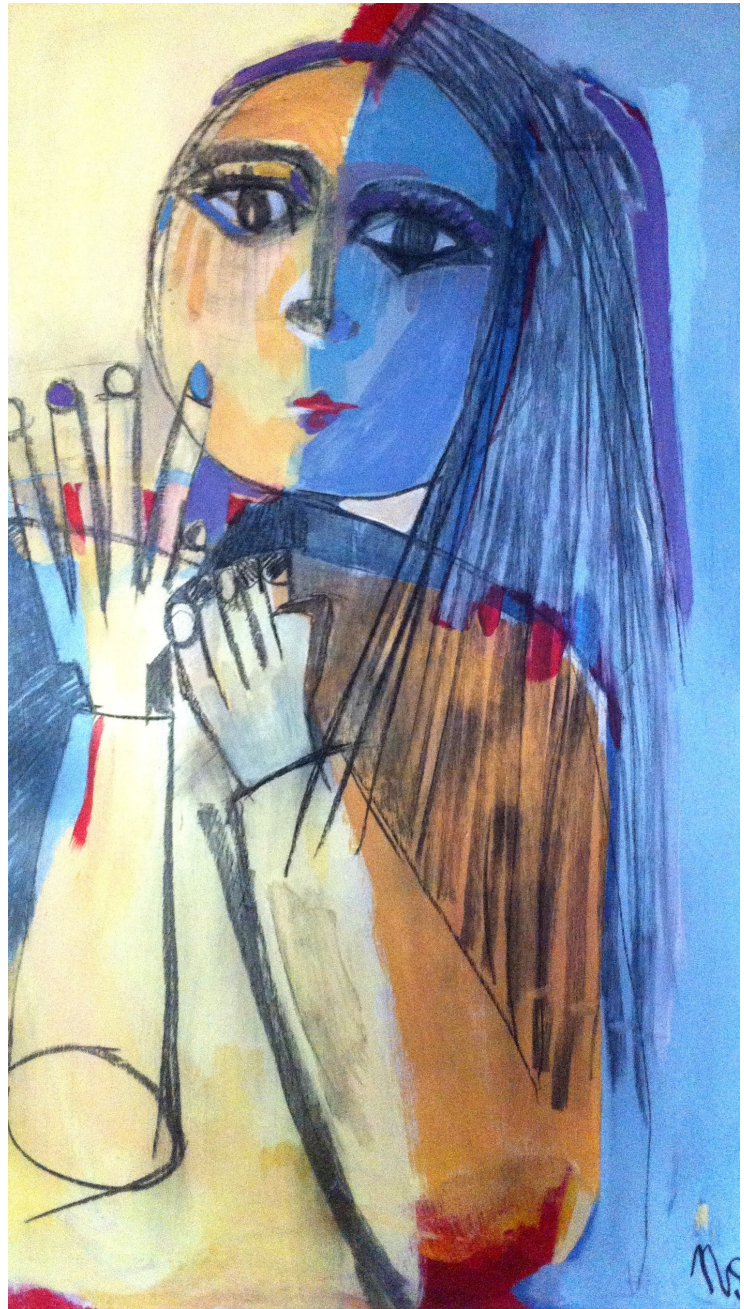


Fig. 6.22.- Años recién cumplidos, Nieves Sánchez, acrílico sobre tabla, 120x 70 cm, 1998

Las hojas de mis diarios contienen dolor y realidades que duelen en los ojos de una niña que lucha por hacerse mayor. La sangre que circulaba por mis venas, llenas de inocencia, era dulce como la miel. Miel que, a veces, se solidificaba e inyectaba dolor. Dolor que se manifestaba en forma de llanto por la imperiosa necesidad de sentir la inocencia perdida.

La experiencia infantil, ese instante de extrañamiento absoluto, que aflora en terror horrible cuando nos despertamos, a veces, en un



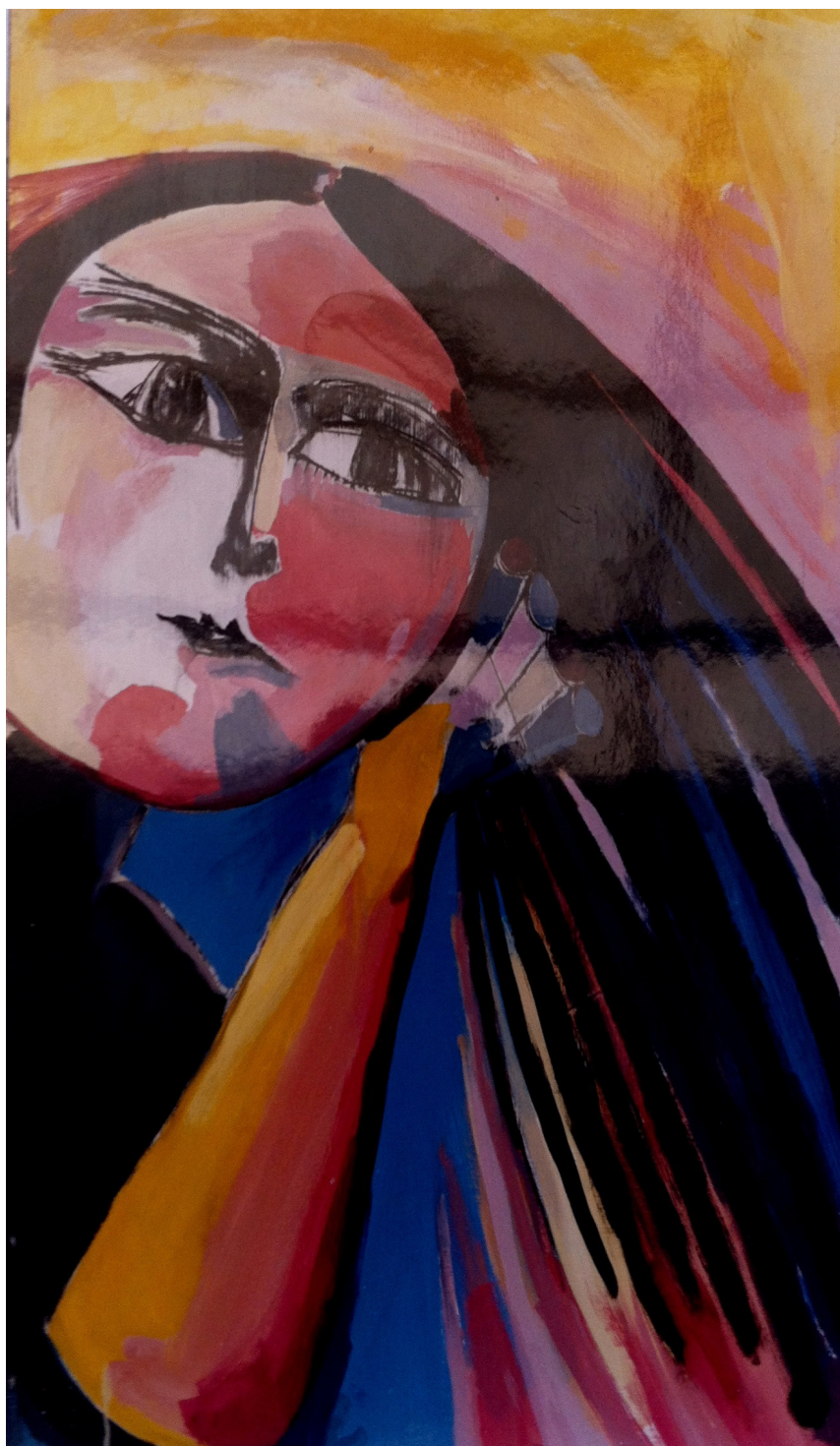


Fig. 6.23.- Mi melena al viento, Nieves Sánchez, acrílico sobre tabla, 124x 70 cm, 1999

lugar desconocido o incluso cuando nos despertamos en nuestra habitación rodeados de nuestras cosas, sudando y gritando por una terrible pesadilla sin nombre: "[...] Cuando no reconocemos, como Narciso, en la voz del cuerpo la sombra de la muerte, sino la posibilidad de hacer renacer en nosotros sensaciones que se habían perdido, de las que ni siquiera quedaba eco en la esperanza o en la nostalgia"<sup>9</sup>.

En mis diarios me represento como una niña que tiene una venda en los ojos, una venda que no me quiere abandonar. Esta venda se cae

9.- F. Rella: *Metamorfosis, imágenes del pensamiento*, pp. 95-98.



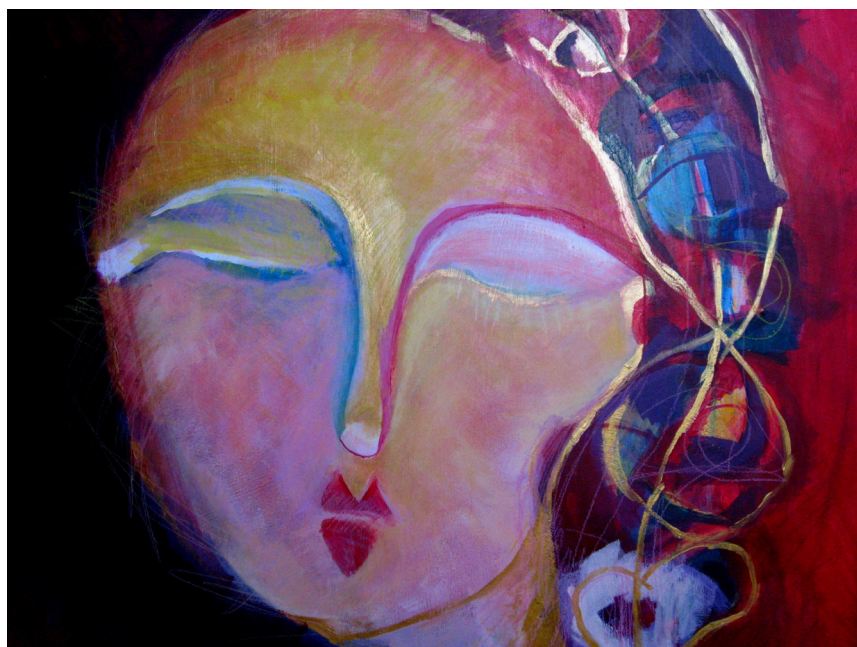


Fig. 6.24.- Conmigo misma, Nieves Sánchez, acrílico sobre tabla, 130x 122 cm, 2007

por las noches y me impele al grito. Una venda que vuelve a tapar mis ojos al despuntar el alba y que venda mis pesadillas de forma que no quede recuerdo nada de lo sucedido durante la noche. Un día, como tenía que ocurrir, mi venda se cayó. Llegó entonces la hora de hacerse mayor.

Quien va por el mundo a tientas, con una venda que le impide ver la realidad, lleva los rumbos perdidos. Yo quiero verme cara a cara conmigo misma y con la realidad y aprender a nombrar las cosas por su nombre. Quiero mirar a la vida de frente, sin miedo, sin pena de la infancia perdida, aceptando el crecimiento que se tiene que producir en mi persona. Ya no puedo recuperar la venda que cubría mis ojos ni seguir creyendo sin ver. Es un querer entender el mundo, es un querer mirar, que no es fácil. Es un observar la naturaleza humana con detenimiento, mirando lo que tenemos delante. Es un abrir los ojos hacia la luz, dejando de deambular a ciegas por la vida. La gente muchas veces no mira, deambula con vendas en los ojos; su vida transcurre sin llegar a ver más allá de lo que tiene delante de su persona; sin querer entender nada.

En su atractivo ensayo sobre *El espejo en Platón*, Massimo Cacciari sostiene que si el espejo platónico estaba ciego, ahora es nuestro ojo el que está ciego (lo que el ojo percibe no es sino lo que reflejaba el espejo platónico). Esta ceguera del ojo es la propia condición de su carácter imaginativo, *visionario*, en cuanto al no ver imagina o *sueña* que ve. [...] El mundo se configura como teatro de la visión, [...] y lo que los ojos hacen aparecer como *presencias* son *ausencias* de la imagen. [...] El mundo de los espejos es el mundo como representación. En consecuencia, la tarea del arte está ligada a la poeticidad de la imaginación y a la voluntad de ilusión”<sup>10</sup>.

10.- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, pp. 312-313.

Es necesario observar el cuerpo y descifrar lo que nos está diciendo. En definitiva, es conocerse a uno mismo, mirarse y reconocerse. Hay que enfrentarse con lo que nos rodea y aceptarlo en su totalidad. Pero el saber mirar también implica despreciar y cambiar todo aquello que nos duele, todo aquello que no nos gusta, aquello que no nos contenta.

Ojos que miran y no ven, ojos que ven y no miran. Los ciegos ven mucho más que el resto de los mortales porque no ven con los ojos. Los ciegos, con su venda impuesta por la propia naturaleza humana, ven con el alma. Existen lenguajes ocultos, lenguajes que nada tienen que ver con las palabras que decimos, nada que ver con las frases que oímos. Son lenguajes secretos, lenguajes sólo comprensibles para las personas que se esfuerzan en querer mirar de verdad el mundo que nos rodea. Este es también mi esfuerzo: descubrir nuevas poses y plasmarlas también con los ojos del alma.

### 6.3. JUSTIFICACIÓN DE LA INCLUSIÓN DE MI OBRA EN LA TESIS

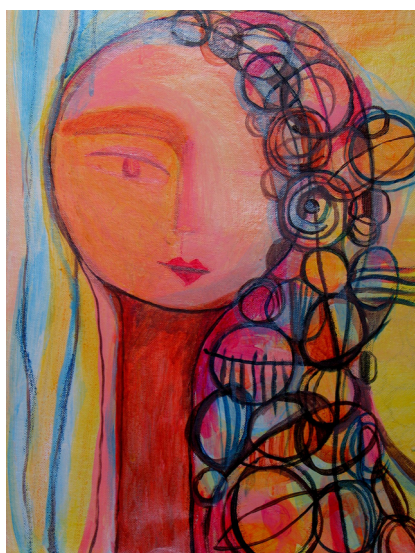


Fig. 6.25.- Mujer Naturaleza, Nieves Sánchez, acrílico sobre tela, 55x 46 cm, 2006

Mi obra plástica se centra, de manera consciente, en la naturaleza. Este tema siempre se ha encontrado presente en mi obra pero sin la intencionalidad clara con la que hoy trabajo. La naturaleza entendida desde todas las perspectivas posibles : la naturaleza de nuestro ser y la naturaleza que nos rodea.

El tema de mi Tesis Doctoral se centra en la investigación entre «la naturaleza del ser creador» y su relación con la enfermedad y en develar los puntos esenciales que han configurado la «leyenda del artista». Ambos conceptos, como he ido relacionando a lo largo de nuestra investigación, han ido caminando de la mano desde la Antigüedad.

El ser creador, siempre ha sido considerado de «una naturaleza» diferente a «la naturaleza» del resto de los mortales. Una naturaleza que, por apartarse de lo común, de la norma, se ha entendido, según las distintas épocas, como una naturaleza enfermiza. Una naturaleza que goza de la manía de Platón, una naturaleza melancólica, una naturaleza Saturniana, excelsa, demiúrgica, romántica, una naturaleza que raya en la locura, una naturaleza paranoica, bohemia, excéntrica y dominada por los sentimientos más puros y bellos con los que jamás se pueda soñar. Es una naturaleza depravada, indefinida, extravagante, neurótica, suicida, depresiva, adicta a las drogas o a los psicotrópicos. Es una naturaleza que está dañada físicamente, pero cercana a lo divino, en definitiva, es «una naturaleza genial».



Fig. 6.26.- Raíces y flor, Nieves Sánchez, transferencia electrográfica y aguafuerte, 75x 111 cm, 2002



Fig. 6.27.- Raíces, Nieves Sánchez, Xilografía, 75x 111 cm, 2001

La naturaleza propia del «ser creador » es, por definición, una naturaleza creativa por excelencia. ¿Es acaso esta naturaleza propia del ser creador, del ser genial, una naturaleza enfermiza?

Entiéndase por «enfermizo» todo aquello que se opone a normalidad, y que, al poseer unas características determinadas, se opone a la salud. Por lo tanto, siguiendo este simil, la salud podría entenderse como el estado normal y querido del ser humano.

¿Pero no son la salud y la enfermedad, la «normalidad» y «la anormalidad» las dos caras de la misma moneda? ¿Quién es el que está sano y quién es el que está enfermo?, y ¿quién es el que tiene el poder para dictaminarlo?

Lo que para unas personas es «normal», es «salud», para otras puede ser «anormal» y «enfermizo». Lo que a unos les hace bien (hablando en términos de salud, tanto física como mental), a otros les perturba o les hace mal. Hay muchas personas que van por la vida presentándose a sí mismos como seres «normales», «saludables», «estables psicológicamente», y puede que, al no querer mostrar sus heridas, estas sean mucho más profundas que las de quien sí las muestra. Porque: ¿Quién no tiene heridas? ¿Quién no ha sufrido? ¿Quién no se ha sentido alguna vez enfermo?

Todos los seres humanos poseemos la ambivalencia de la salud y de la enfermedad en nuestro propio ser. Nadie está a salvo de ello, por eso somos humanos, si no, seríamos dioses, o seres sobrehumanos que ni sufren ni padecen, seres que siempre están en el Olimpo. Sin embargo, si leemos las leyendas griegas y las romanas, hasta los propios dioses del Olimpo sufrían desengaños. También ellos castigaban y eran castigados. ¿Es a caso « la enfermedad » un castigo propio de los dioses ? ¿Por qué todas las religiones han tratado de explicar el sufrimiento terrenal como un castigo proveniente del más allá desencadenado por una mala conducta ?

La salud-enfermedad es una dualidad propia del ser humano, inherente a todos y a cada uno de nosotros. Unas veces vivimos más





Fig. 6.28. - Fotografía de una página de mis diarios



Fig. 6.28 a).- Fotografía de una página de mis diarios

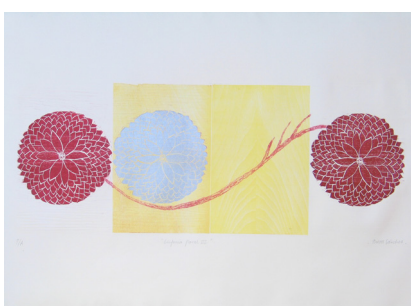


Fig. 6.29.- Sinfonía floral II, Nieves Sánchez, Xilografía, 75x 111 cm, 2006

cercanos a la «normalidad», a «la salud», otras, en cambio, tenemos que convivir, aunque nos pese, con «la enfermedad», con «lo anormal».

¿Y el artista? ¿Y el ser creativo? ¿En qué lugar hemos de situarlo? El ser creativo, el artista, es, por definición, un ser humano provisto de una sensibilidad especial. ¿Es esta sensibilidad especial tan intensa como para que el artista sufra más con la realidad que le rodea que el común de los mortales? ¿Dónde está el límite de esta sensibilidad, tan anhelada por unos, tan admirada por otros, y tan odiada por tantos otros?

Esta sensibilidad es una facultad ambivalente que nos permite crear obras de arte, que nos proporcionan momentos amargos repletos de sollozos o nos ofrece disfrutar y vivir al máximo cada segundo de nuestra vida. Sensibilidad que nos permite amar y no nos deja odiar, que nos conduce a lo más alto y eleva nuestro espíritu, o lo deja caer, si es necesario, para que, con su descenso, pueda volver a elevarse de nuevo, para que pueda despegar sus alas, y, en el vuelo, volver a tocar el cielo con la punta de los dedos.

El artista sabe que sufre y que su sufrimiento colma de pequeñas plumas sus alas. Las alas de Ícaro, las alas de cera creadas por sí mismo, alas de cera que, en su ascenso al cielo, se derriten con el calor del sol.

Yo quiero ser un Ícaro, un Narciso, un Prometeo, para modelar en barro las figuras a las que daré luego vida con el fuego. El barro, el fuego, la cera, el sol, el cielo, todos ellos son elementos propios de la naturaleza, al igual que yo misma, y por ello, y por nada más que por ello, cada día me siento más cercana a la «madre naturaleza».

Concibo la naturaleza como la «madre» que me concebió y que me crió, la «madre» que me dió un lugar en este mundo y a la que debo todo lo que soy, todo lo que hago, todo lo que haré y todo lo que seré.

La naturaleza ha sido y sigue siendo, a lo largo de toda la historia del Arte, una constante fuente de inspiración para la inmensa mayoría de artistas.

Yo no voy a ser la primera ni la última que aborde este tema. La Naturaleza se erige a sí misma como un potencial de inspiración en plena ebullición. Este potencial me atrae enormemente y, como artista multidisciplinar, lo he tratado desde diversos canales artísticos, pero ahora quiero enmarcarlo bajo el prisma social del ser humano, pues creo en la función social y cultural del arte.

Por todo ello puedo decir que mi obra plástica aparece imbricada plenamente en la Naturaleza, tanto por lo que soy como por lo que me rodea.

## 6.4. PROYECTO : REFLEJOS Y SOMBRAS. SOBRE MÍ MISMA



Fig. 6.30, 6.30 a) y 6.30 b). - Mi sombra pasea por Postdam, Nieves Sánchez, serie de fotografías digitales, 2007

Gracias a mi formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, pude tener un contacto mucho más profundo y exhaustivo con el arte, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, aspectos que ya venía practicando desde mi infancia pues desde muy pequeña me sentí atraída por el mundo de las Artes. Mi licenciatura en Bellas Artes me sirvió, sobre todo, para constatar y para ahondar en la variada multiplicidad de los medios de expresión artísticos que configuran el campo del arte: dibujo, pintura, escultura, grabado, fotografía, diseño. Todos me apasionaron y, por tanto, centré mi formación universitaria en adquirir los máximos conocimientos técnicos posibles de los distintos medios de expresión artística más que en especializarme en un campo concreto.

Esta patente multiplicidad de expresión artística, aprendida y desarrollada durante mi licenciatura, sigue siendo, hoy en día, el motor constante de mi búsqueda artística, ya que procuro no centrarme únicamente en un medio artístico concreto. Creo que es de suma importancia para el artista contemporáneo conocer el mayor número de medios de expresión artísticos y, por consiguiente, sus lenguajes y códigos específicos. De esta forma el artista puede elegir con fundamento los medios de expresión que mejor se adapten a lo que quiera expresar, y utilizar aquellos con los que se sienta más afín.

Por todo ello, estoy muy interesada en seguir formándome como artista multimedia, pues creo que todavía hay canales de expresión en los que me gustaría ahondar, tales como los que ofrecen las nuevas tecnologías: el vídeo, el ordenador, la performance, la instalación, y también experimentar con los nuevos materiales que surgen constantemente de la evolución tecnológica y familiarizarme con ellos.

Personalmente creo que también es de suma importancia que el artista esté bien versado en el campo teórico para comprender mejor el contexto de su trabajo. Hoy en día, son muchos los artistas que sólo trabajan a nivel teórico, a nivel de concepto. Yo quiero combinar el mundo de las ideas, el mundo de los conceptos, con la obra plástica. De esta manera quiero intentar enlazar esta dicotomía del ser humano, la dicotomía del mundo de los pensamientos, sentimientos, percepciones y conceptos con la propia realidad física en la que tenemos que vivir, y, de esta forma, plasmar esta dicotomía en mi obra.

El mundo de mis pensamientos, dirigidos y erigidos a través de los conceptos que estudio y analizo en el presente trabajo de investigación, y mis obras de arte tienen que concebirse de forma unitaria. Mis obras tienen que estar enmarcadas en la realidad física de los espacios a los que van dirigidas, espacios en los que también quiero intervenir, espacios manipulados por mí misma, en los que presento mis piezas, pues la obra, en su conjunto, tiene una intencionalidad; intencionalidad a la que intento





Fig. 6.31.- Flor de lluvia, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 95x 34x 20 cm, 2004



Fig. 6.32.- Flor de mar, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 72x 42x 20 cm, 2002

dar forma en la totalidad del espacio intervenido junto con cada una de las piezas allí inmersas.

Mis obras están inmersas en mis propios jardines. Jardines de flores, jardines de luna, jardines con narcisos en los que el espectador pueda sumergirse, jardines llenos de paz y que invitan al descanso. Son jardines de reflexión y de reencuentro con nosotros mismos, de silencios buscados y de ilusiones, jardines que actúan como el jardín del "paraíso perdido". Son un oasis en medio del caos propio de las ciudades de hoy en día. Ciudades llenas de urbanizaciones y, por lo general, alejadas de la naturaleza.

En estos últimos años, he estado combinando mi creación artística con la adquisición de conocimientos teóricos, pues, al estar realizando la tesis doctoral, al estar investigando a nivel teórico sobre el tema de "*La leyenda del artista y la enfermedad en el arte*", me he adentrado en el campo de la estética y de la historia del Arte, en el campo de la psicología, en definitiva, me he adentrado con interés en el terreno de "la creatividad", tanto a nivel teórico como práctico<sup>11</sup>.

Pienso que la investigación teórica amplía y enriquece la creación artística, ya que el artista puede llevar a la práctica los conocimientos adquiridos y así su trabajo adquiere un trasfondo de mayor relevancia, no limitándose su obra a ser simplemente un objeto que se contempla, sino, ante todo, un sujeto que actúa en el espectador y provoca en él un estado mental y afectivo, un tránsito entre dos mundos.

La investigación personal de estos últimos años sobre *la enfermedad en el arte*, la enfermedad como una patología individual, que, a la vez, reierte en la sociedad y viceversa, me ha llevado a querer tratar mi proyecto artístico desde una perspectiva social. Por todo ello, quiero seguir esta

11.- El interés teórico me impulsó a matricularme en el doctorado "Bellas Artes y categorías de la Modernidad" que ofrece el Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Pero más tarde, una vez realizados en este Departamento los "Cursos de Doctorado", pasé a "la acción"; pasé al Departamento de Escultura, pues me sentía mucho más inclinada a participar de todos los conocimientos que allí podía adquirir, tanto a nivel teórico como práctico. Siempre me he sentido muy en sintonía con la escultura.

Desde pequeña me inicié en el mundo del modelado en barro y, desde entonces, no he dejado nunca de trabajar con este material. El gusto por este material me llevó, una vez acabada la Licenciatura en Bellas Artes, a realizar una serie de cursos monográficos que ofrece la Escuela de Cerámica Francisco de Alcántara en Madrid, donde estuve trabajando en la adquisición de nuevos conocimientos relacionados con la cerámica y en la realización de piezas de gran formato en barro.





Fig. 6.33.-Los surcos de tu savia, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 154x 50x 60 cm, 2003



Fig. 6.34.-Rodeándote, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 132x 40 cm, 2004

línea de pensamiento en la práctica artística, enmarcando mi trabajo en la fundamental función social y terapéutica del arte.

En estos últimos años, he estado trabajando en mi práctica artística sobre la idea de la naturaleza, como medio que ayuda a la función terapéutica del arte, y he realizado obras inspiradas en ella, siguiendo el trasfondo conceptual que explico a continuación.

En la sociedad en la que vivimos, el individuo ha ido perdiendo progresivamente el contacto directo con la naturaleza, con sus raíces. El ser humano padece cada vez más una mayor pérdida de identidad al verse inmerso en una sociedad, en donde las grandes concentraciones urbanas, la globalización y el triunfo de los mass media hacen que el individuo experimente sentimientos de vacío y que, por lo tanto, surjan nuevas enfermedades del alma. Por todo ello creo que es necesario que el individuo recupere el contacto con la naturaleza, que la sienta, que viva en ella y pueda liberarse de este lastre.

Mi proyecto consiste en intentar, mediante el arte, facilitar ese acercamiento, llevar la naturaleza a los ciudadanos de las grandes urbes, en definitiva, introducir "obras naturales" en espacios urbanos.

La ciudad como elemento ideal para estudiar la fenomenología de este proceso de pérdida de raíces, de identidad, ya que las ciudades se erigen así mismas como prototipo de la naturaleza inherente al individuo del siglo XXI. La ciudad es el escenario, origen y raíz del sujeto moderno que ya no habita en la naturaleza, en el campo, sino en las grandes urbes, en donde lo social prevalece sobre lo individual.

El proyecto multidisciplinar, que me gustaría llevar a cabo, consiste en crear espacios artísticos que evoquen jardines, paraísos perdidos, en



Fig. 6.35.- Flor de luna y Rodeándote en el jardín

los que el espectador se vea inmerso en un contexto totalmente distinto al que acostumbra a estar, en un espacio de reflexión, en un espacio de reencuentro con la naturaleza, en un espacio de reencuentro, en definitiva, consigo mismo.

Quiero crear espacios escénicos que evoquen sensaciones en el espectador y que puedan transportarle hacia un reencuentro con sus raíces, que no son otras que la propia naturaleza en estado virgen. La naturaleza se suele encontrar muy alejada de nosotros, pues la mayoría de los seres humanos vivimos en grandes urbes, en donde la naturaleza sólo se encuentra presente en forma de jardines o de parques, manipulados, claro está, por el hombre.

En este reencuentro, el espectador viaja también hacia las profundidades de su propio ser, ya que los estados de contemplación propician, de por sí, la posibilidad de dicho viaje. A partir de este estado propicio al viaje, pretendo que, junto con mis obras y junto con el espacio expositivo manipulado para este fin, el espectador se sienta inmerso en un espacio

natural, en un oasis de calma en medio de los avatares de la ciudad, en un jardín artístico, por lo tanto, plástico.

Me interesan mucho los jardines, ya que en ellos encuentro una interesante relación entre la mano del hombre y la propia naturaleza. Los jardines como un lugar de encuentro entre el hombre y la naturaleza.

Los jardines son espacios manipulados por el hombre con una finalidad estética y una clara función social. Los jardines como lugar de juego, de relax, de esparcimiento; los jardines como lugares en los que nuestra imaginación pueda volar y en donde nos gustaría perdernos y olvidarnos de nuestros miedos, angustias y preocupaciones; los jardines como lugares donde poder dejar vagar la mente a nuestro antojo y estar en paz con nosotros mismos.

Los jardines y los parques que se construyen hoy en día en las ciudades aportan una idea de naturaleza urbana. Son espacios diseñados para que los ciudadanos puedan tener lugares de esparcimiento. Parques y jardines van brotando y creciendo, poco a poco, de la mano del hombre que los proyecta a partir del erial. Jardines y parques diseñados y proyectados en descampados, en zonas donde antaño no crecía ni una sola flor, zonas periféricas y alejadas del centro de la ciudad, zonas que han pasado a ser ciudades dormitorio, en las que el individuo de hoy en día ha pasado a fijar su residencia. Hoy en día, hay numerosos proyectos de medioambiente, de urbanismo y de proyección social para crear espacios necesarios para todos los que vivimos en las grandes urbes.

Hasta ahora me he inspirado en la naturaleza en estado puro para construir estas "obras naturales". El siguiente paso es necesariamente estudiar cómo el individuo ha utilizado la naturaleza y cómo la ha ido incluyendo dentro de su modelo cultural.

Mi deseo es construir mis propios jardines, pero para ello es necesario que me adentre en otros jardines, en otros paraísos, para aprender a leer en ellos su lenguaje oculto. Es por ello por lo que observo constantemente a la madre naturaleza.

Los jardines de las villas romanas configuran paraísos naturales y encarnan la asimilación del ideal de belleza al modo griego, helenístico o romano. También hay jardines que encarnan lo más siniestro del ser humano y son como laberintos. Laberintos que sitúan el mito del Minotauro, jardines que reflejan la racionalidad-irracionalidad del ser humano<sup>12</sup>.

Racionalidad e irracionalidad son dos caras de la misma moneda, como la salud y la enfermedad. La naturaleza como elemento siempre presente en nuestro entorno, como marco en el cual desarrollamos tanto nuestro lado racional como irracional.

La naturaleza como encarnación de nuestra parte más irracional, como la enemiga de la razón y como defensora de los sentimientos y las pulsiones del ser humano. La naturaleza para ser vista y vivida como se plazca y como marco de reflexión sobre lo que somos y sobre lo que nos rodea. Para mí y para mi obra artística es fundamental la naturaleza en estado puro.

12.- Dédalo construye un laberinto del que el Minotauro no pueda escapar. Teseo, llevado por su racionalidad-irracionalidad, consigue adentrarse en el laberinto hasta lograr matar a la bestia. Dédalo se construye unas alas para escapar volando del laberinto; Ícaro, se acerca en su volar al sol que acaba derritiendo sus alas. Mitos y leyendas; leyendas y mitos. Realidad e irrealidad





Fig. 6.36.- Rendijas de ti, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 136x 36 cm, 2005



Fig.6.37 a).- Narciso II, Nieves Sánchez, 10x 15x 12 cm, 2009



Fig. 6. 37. - Narciso II, Nieves Sánchez, 10x 15x 12 cm, 2009

Para crear estos jardines he utilizado y seguiré utilizando el barro como elemento primario y básico, como representación de la tierra perdida, puesto que por medio de él el ser humano puede dejar su huella y recuperar su identidad. El barro, como elemento propio de la tierra, que, por medio del agua, adquiere la plasticidad suficiente como para poder ser objeto de modelado. El barro se convierte en material sensible a la presión que ejercemos con nuestras manos y nos permite imprimir nuestros sentimientos a través del tacto. El barro va adquiriendo forma a través del contacto directo con nuestras manos y funciona como intermediario entre nosotros y la naturaleza. Mis manos acarician, modelan y dan forma al barro. El barro necesita del fuego para adquirir la dureza necesaria. El barro es amigo del fuego y del agua. El fuego modula también al barro. El barro y el fuego interactúan en la realidad física y en la realidad transcendental de la obra de arte moldeada por mis manos.

Tierra, agua, y su mezcla el barro. Imprimo mi huella, mis sensaciones y estas, gracias a la acción del fuego, en un acto mágico y secreto como es la cocción de la pieza en el horno, adquieren la consistencia suficiente y necesaria como para poder perpetuarse en nuestra vida, en la realidad que trasciende lo inmediato. El barro cocido, duro, consistente y perdurable, es también, y aun estando cocido, un material frágil. Es un material delicado que se puede romper con facilidad si no lo cuidamos con esmero.

Esta fragilidad me gusta mucho, pues nos obliga a tener cuidado con las obras realizadas en este material. Debemos mimarlas, tratarlas con cuidado si no queremos que se rompan y se deshagan en infinidad de pequeños trocitos de barro cocido.

Me siento muy identificada con este material como persona ya que soy receptiva, sensible al tacto, flexible y moldeable. También me gusta la magia, los actos secretos, los rituales, los tiempos de cocción y la expectativa por ver el resultado de mis obras después de la cocción.

Cuando, por situaciones determinadas de la vida, endurezco como endurece el barro al contacto con el fuego, puedo llegar a quemarme, a chillar de dolor y a abrasarme. Después me doy cuenta de que soy capaz de soportar las más altas temperaturas y que me voy haciendo fuerte y resistente junto al fuego de la vida. Así voy endureciendo, madurando y adquiriendo una consistencia que desconocía.

El bronce es otro material plástico hacia el que me siento atraída, ya que surge mediante la combinación entre el metal y el fuego. El bronce fue la primera aleación de importancia obtenida por el conocimiento del hombre y, por ello, dio su nombre al período prehistórico conocido como Edad de bronce.

Durante milenios fue la aleación básica para la fabricación de armas y utensilios, y orfebres de todas las épocas lo han utilizado en joyería, medallas y escultura. El bronce es un material que también contribuyó al desarrollo de las civilizaciones y que permite, al igual que el barro, escribir nuestra propia historia.



Fig. 6.38.-Narciso V, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 9x 20x 9 cm, 2009



Fig. 6.39 a).- Narciso IV, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 9x 11x 9 cm, 2009



Fig. 6.39 b). y 6.39.- Narciso IV, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 9x 11x 9 cm, 2009

El fuego es muy importante para la realización de mis obras artísticas, ya que es el elemento que consolida la obra ya sea modelada en barro o trabajada en cera para fundirla en bronce. El fuego como elemento que funde y une partículas para dotarlas así de consistencia. El fuego en su dicotomía por naturaleza, el fuego que quema, que funde, que hace endurecer y que finalmente consolida la materia. El fuego es, por excelencia, considerado uno de los "cuatro elementos básicos de la naturaleza": fuego, tierra, agua y aire.

Ambos materiales, el barro y el bronce, son materiales que tienen una tradición en la historia de la humanidad y un lugar definido también en la historia del Arte. Estos materiales han perdurado y han ido de la mano en el caminar del hombre y en el desarrollo de las civilizaciones.

Estos elementos, manipulados por el hombre, aúnan el mundo propio de la naturaleza y el mundo propio del ser humano. Para mí, el barro y el bronce ocupan un lugar especial en la sociedad en la que vivimos. Con estos materiales, el barro y el bronce, realizaré mis "obras naturales": mis flores, mis Narcisos, mis árboles, mis plantas, mis mares, mis lagos, mis montañas.

Combinaré las obras realizadas, tanto en bronce como en barro, con los medios que ofrecen las nuevas tecnologías: el vídeo, el ordenador, y las enmarcaré en instalaciones a modo de escenografía.

De esta manera, aunaré, con la utilización de todos estos medios, presente y pasado; así me situaría en el momento actual, momento que vive, como así ha sido siempre, de los logros y fallos del pasado.

Quiero crear una escenografía en el espacio expositivo que integre, de esta manera, las obras presentadas, en una obra global y total. Quiero escenificar jardines, paraísos, y para ello, además de tener en cuenta las características específicas arquitectónicas de los espacios expositivos, intentaré aunar mis distintas obras con proyecciones de fotografías o con vídeos. Fotografías de árboles, de flores, del mar y de otros elementos de la naturaleza.

En los vídeos presentaré seres que vuelan, seres a los que les crecen flores en sus cuerpos y seres que caminan danzando sobre las olas del mar. Estos videos mostrarán imágenes dulces y tranquilas con el objetivo de apaciguar el ánimo de quien los vea.

Intervendré también el suelo del espacio expositivo y derramaré pétalos de flores secas por doquier utilizando césped artificial, cantos rodados y arena en algunas partes de la sala. Distribuiré y dispondré estos elementos creando caminos circulares alrededor de las piezas expuestas. Mi intención es que el espectador pueda seguir estos caminos, guiado por mis manos, o pueda recorrer la sala a su antojo, trazando su propio camino.

Como sonido de fondo utilizaré el sonido de las olas del mar al llegar a la orilla de la playa con el objetivo de crear una simbiosis entre la respiración del espectador y la respiración del mar, ya que el mar tranquiliza.

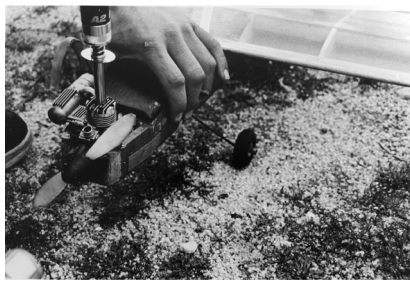


Fig. 6.40. y 6.40 a).  
El hombre que aprendió a volar, Nieves  
Sánchez, fotografía analógica, 2001

Considero de gran importancia que haya mucha luz, juegos de luces y sombras. Luces proyectadas fuertemente sobre las distintas piezas, para que así estas no pierdan protagonismo y derramen sus sombras por el suelo y las paredes de la sala. Luces que asemejan la intensidad del sol cuando cae sobre nosotros. Las sombras se proyectarán también sobre mis fotografías y sobre mis vídeos. De esta manera intento integrar las diferentes obras entre sí, como si se tratase de un juego de niños. Juego de luces y sombras. El juego del sol y de la luna. La luz y la sombra, dicotomía propia de la naturaleza, encarnación simbólica de los polos opuestos, del bien y del mal, del Ying y del Yang.

Mi objetivo es intentar conseguir un conjunto de obras que sea bello, estético, para así conformar mi propio jardín en donde el espectador "urbano" pueda olvidar su vida estresante y retornar a la naturaleza. Por ello, el jardín que exhibo, el jardín que presento ante y para todos los que a él quieran acudir, lo he de cuidar y de tratar con esmero, sin olvidar regarlo. Este jardín recibirá el agua de cada uno y de todos los que a él se acerquen. Jardín en flor, jardín sempiterno, porque eterno es el arte.

En cuanto a la fotografía, he de decir que es un medio artístico con el cual siempre me he sentido muy identificada y que siempre me ha gustado mucho, ya que me ha permitido inmortalizar incontables momentos de mi vida. La fotografía me atrae enormemente por su inmediatez, por la posibilidad que ofrece de captar instantes y momentos vividos con un sólo "clic". La fotografía me atrae por la facilidad que ofrece el disparo de la cámara en un momento determinado de nuestra vida<sup>13</sup>.

La fotografía es además algo mágico, pues también requiere de un proceso, de un ritual de laboratorio a la hora de obtener las copias.

La fotografía fue un gran avance de la sociedad. Cuando surgió en pleno siglo XIX, supuso una gran revolución tanto a nivel social, como a nivel artístico. La fotografía, desde que surgió, desempeña una función importantísima en la sociedad tanto en los medios de comunicación: periódicos, revistas, etc., como en el ámbito personal. En el terreno artístico, la aparición de la fotografía ocasionó que muchos pintores se preguntaran sobre el sentido y la función de la pintura.

Si la fotografía era capaz de reproducir fiel y fácilmente la realidad, ¿cuál era el papel que debía entonces desarrollar la pintura? Hasta la aparición de la fotografía, los pintores habían utilizado los pinceles para recrear y representar la realidad, así pues, la pintura perdió su cometido. ¿Para qué pasarse horas intentando reflejar la realidad con el pincel si existía la cámara fotográfica que reproducía fielmente la realidad con tan solo apretar el disparador de la misma?

Es, entonces, cuando empiezan a surgir los movimientos de las Vanguardias, en un intento por presentar nuevas propuestas, los nuevos cometidos y las posibles nuevas funciones de la pintura.

La pintura es así abordada desde el fantasma de su origen, poniendo entre paréntesis el sentido adquirido desde el despliegue de diversas teo-

13.- P. Dubois: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 49. Phillippe Dubois ha sugerido que, "frente a la forma de entender la fotografía como espejo de lo real, la fotografía es percibida por el ojo natural como analogía objetiva con lo real y en consecuencia de esencia mimética[...] que concibe la imagen fotográfica como traducción, interpretación o transformación de lo real y considera el acto fotográfico como un lenguaje culturalmente codificado y susceptible de ser considerado como una huella de una realidad, [...] que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella, como un mensaje sin código".





Fig. 6.40 b)., 6.40 c). y 6.40 d).  
El hombre que aprendió a volar, Nieves  
Sánchez, fotografía analógica, 2001

rías de la representación (desde Platón a Alberti). La fotografía se descubre como escritura por la luz (*foto-grafía*). [...] El autorretrato en el espejo (el sujeto se toma por objeto en la dinámica narcisista de la representación) se convierte en un autorretrato de sombra. [...] La foto se desvela como una sombra impresa y fijada<sup>14</sup>.

Había que darle una salida a la pintura; la pintura no podía morir por la llegada de la fotografía, tenían que saber convivir en paz, en vez de luchar por la hegemonía del arte de la representación.

De esta manera, la pintura se revolucionó y se replanteó su cometido. El arte de la representación reflexionó sobre sí mismo. Gracias a la aparición de la fotografía, la comunidad artística dio un paso hacia adelante en el tiempo, en el espacio, y en la proyección del futuro, tanto del arte como de la sociedad.

Hoy en día las cámaras digitales han desbancado a las cámaras analógicas. La cámara digital nos permite aprender rápido a la hora de saber captar la luz, de conseguir lo que queramos en un determinado momento, pues podemos ver el resultado de inmediato. La inmediatez de las cámaras digitales ha quitado esa magia propia de la fotografía analógica. Hoy en día prima la inmediatez, la rapidez en la obtención de respuestas de todo tipo.

Cierto es que la inmediatez que ofrece la fotografía digital va muy de acorde con el momento en el que vivimos. Además, la fotografía digital nos permite realizar retoques a posteriori en el ordenador con cualquier programa de edición de fotografía y con un poco de sabiduría y de paciencia. Todos, si queremos, podemos cambiar nuestra imagen a nuestro antojo, incluso podemos presentarnos ante los demás con los atributos que en realidad no tenemos por naturaleza.

Podemos hacer presentaciones con las fotos, montar vídeos, poner sonido y utilizar todo el montaje presentándolo como obra artística. Hoy en día, en muchas exposiciones, imperan las fotografías como instrumento para plasmar lo que el artista quiere expresar. Podemos, en definitiva, hacer todo lo que esté al alcance de nuestros medios. Subimos las fotos a internet, las colgamos en el "facebook" a lo sumo, pero ya casi no hay álbumes de fotos.

Así pues, creo que se ha perdido parte de la magia del revelado y de la obtención de las copias en papel.

Mi próximo proyecto consistirá en mostrar que vivimos cual funambulistas que caminan por el hilo de la vida al borde del abismo. El hilo es infinito, pero en cualquier instante de nuestro caminar, podemos vernos avocados al abismo, podemos precipitarnos con tan sólo un paso en falso.

Hay quien no se atreve a mirar a todo lo que nos rodea por ese miedo precisamente. Tenemos miedo a perder el equilibrio, a desestabilizarnos en nuestro caminar, a desorientarnos y a precipitarnos al vacío. Entonces, miramos sólo hacia delante, hacia lo que tenemos que hacer en el día a día, miramos a un punto fijo perdido en el horizonte de la cuerda que nos

14.- José Vicente Selma de la Hoz: *Creación artística e identidad personal*, p. 334.



Fig. 6.41 y 6.42.-Fotografía de una página de mis diarios

alza en el abismo. Miramos sin ver, sin mirar a nada, con la mirada perdida, sin querer ver a los demás funambulistas, sólo miramos en línea recta y hacia adelante. Miramos por supervivencia, por nada más. No nos detenemos, no sea que nos caigamos. No nos examinamos, no reflexionamos sobre nosotros mismos, no sea que nos precipitemos en el abismo de lo desconocido.

Tenemos miedo de caer y no volver a levantarnos nunca jamás. Es este miedo el que nos hace avanzar como locos hacia el final de nuestra cuerda de funambulista. Es este miedo el que nos hace anhelar el alcanzar esa meta; avanzamos sin disfrutar del camino, sin fijarnos en lo que ocurre a nuestro alrededor, sin ilusionarnos con cada paso que damos. Avanzamos sin más, sin darnos cuenta de que nunca alcanzaremos por nuestros medios el final de la cuerda, que no alcanzaremos la meta, pues la meta es disfrutar del camino.

Quiero presentar un vídeo que refleje toda esta idea del funambulista.

En el vídeo aparezco yo, andando sobre un hilo que coincide con la línea del horizonte, y que separa el cielo y el mar.

El mar, en una primera imagen, está formado por cabellos de mi pelo, de color azul. Suena el viento y el ruido del mar. Progresivamente mis cabellos van desapareciendo y dejando paso al propio mar, que se muestra tranquilo, en todo su esplendor con el ruido de las olas. Queda tan sólo un cabello, fino, delicado: mi cabello pasa a ocupar la delgada línea del infinito, la línea del horizonte. Mi cabello pasa a ser mi cuerda de funambulista. Lentamente voy apareciendo en la imagen; aparezco danzando sobre mi propio cabello en un lento y grácil caminar.

Me muevo con facilidad puesto que además tengo alas que se abren al compás del movimiento de mis brazos. Me han salido alas en los brazos,

unas alas preciosas y repletas de plumas de colores maravillosos, plumaje de pavo real. Avanzo por mi cabello, tenso, fuerte pero invisible ya que se confunde con la línea del horizonte.

Parece que deambulo sobre las olas y que me encuentro entre el cielo y el mar. Acaricio con mis alas las olas del mar y me salpico de agua salada; también saludo a las nubes, rozo el aire puro del cielo con mis alas. Me devaneo entre dos mundos, coqueteo con ambos, respiro, hincho mis alas y sigo caminando, con delicadeza, sin prisa, con los rayos de sol cubriendo mi cuerpo. En el vídeo sigue sonando de fondo el ruido de las olas del mar, este ruido se funde ahora con el de mi respiración. Respiro a la vez que respira el mar; expiro cada vez que el mar llega a la orilla, inspiro cada vez que la corriente devuelve de nuevo las olas al mar.

En cada expiración alejo de mí todo aquello que me hace daño, lo abandono en la orilla; con cada inspiración me lleno de mar y de aire, me lleno de lo mejor de mí misma, me lleno de todo lo que me gusta, de todo aquello que me hace sentir bien; me lleno de paz y de tranquilidad. Avanzo por la imagen hasta llegar al otro extremo de la misma.

El vídeo se detiene un momento, tan sólo unos segundos, y, cuando creemos que el vídeo ya ha acabado, vuelve a empezar. Es un vídeo en bucle: cuando por fin he llegado al extremo opuesto, empieza de nuevo. Y así continúa, en una secuencia sin fin. Como la vida misma.



Fig. 6.43.-Fotografía de una página de mis diarios





Fig. 7.1 a). -Lágrimas, Man Ray, Fotografía, 1930- 32

## 7. EPÍLOGO

### 7.1. REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE ACTUAL

¿Está acaso enfermo el arte de este fin y principio de siglo?

Enfermedad. ¿Qué es realmente una enfermedad? La enfermedad duele, ¿es acaso un dolor? El tema de la enfermedad nos tiene ocupados, no sabemos por dónde empezar.

Muchas son las personas que aseguran que lo que se está haciendo hoy en día en el terreno del arte no tiene ningún valor.

El arte ha muerto para algunos, para otros está enfermo. Nosotros nos preguntamos: ¿Puede el arte acaso enfermar o morir? Y, si está enfermo y hay que curarlo, ¿a quién tenemos que dirigirnos para auscultar el grado de enfermedad?

Nos quedamos con la idea del arte enfermo, nos negamos, por supuesto, a aceptar que ha muerto, ya que supondría una visión demasiado simplista. Preferimos pensar que, en todo caso, ha enfermado. Entonces, como hacen los médicos, habría que diagnosticar la naturaleza de su enfermedad, y, sobre todo, habría que preguntarse: ¿desde cuándo ha empezado a enfermar?, ¿cuándo empezaron los síntomas?

Podríamos también pensar que el arte siempre ha estado enfermo; todo depende de qué es lo que entendemos por enfermedad en el arte.

Creemos que la enfermedad es algo inherente al ser humano y, por lo tanto, es inherente al arte. El arte es una expresión del dolor; el arte como una queja. Si algo te duele de verdad, te quejas, y en este quejido es donde se sitúa la obra de arte; la obra como expresión de un dolor.

No creemos que sea una casualidad el hecho de que muchos artistas hayan desarrollado su obra durante el transcurso de la enfermedad a la que se han visto abocados. Cada vez estamos más convencidos de que es la propia enfermedad la que realmente ha posibilitado la realización de su obra.

La enfermedad como una expresión de una intención oculta, como el mecanismo por el cual podemos llorar tranquilos.

Enfermedad como una herida, como sangre a borbotones; entonces podemos decir que el arte siempre ha estado enfermo, o, más bien, que el arte es enfermedad-dolor-curación, representado en una determinada obra de arte.

Si pensamos que el arte ha enfermado hoy en día, es porque realmente no hay nada nuevo ni impactante en el panorama artístico actual; tendríamos que ver al arte como un individuo cualquiera dentro de nuestra sociedad<sup>1</sup>.

Tendríamos que hablar de una verdadera enfermedad cultural y colectiva que nos invade ahora en el ya iniciado nuevo siglo.

Siempre aparecen enfermedades que afectan a la colectividad, y, más aún, en los momentos de crisis como el que estamos viviendo.

En el siglo XIX y la primera parte del siglo XX, fue la tuberculosis la enfermedad que se encargó de llevar a cabo la selección. Se convirtió en

1- Un individuo gris, como los hombres que habitaban en el libro de Momo. Un individuo sin rostro, un individuo fantasmagórico, un individuo camaleónico, un individuo que nos desconcierta.

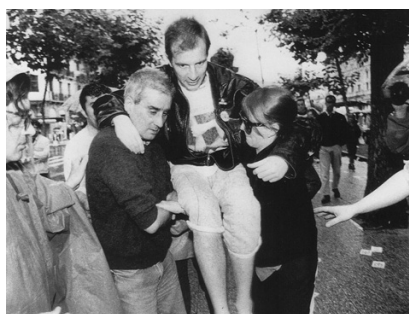


Fig. 7.1 b).- Carrying, Pepe Espaliú,  
Fotografía de la acción, 1993



Fig. 7.1 c).- Carrying VI, Pepe  
Espaliú, VEGAP. Madrid, Fundación  
Helga de Alvear, 2012



Fig. 7.1 d).- El escultor Pepe Espaliú,  
transportado durante el "carrying", 1992

2- En el siglo XX aparecieron el cáncer y el Sida, enfermedades que hoy en día nos siguen estremeciendo, pues no paran de llevarse de la mano hacia la muerte a muchos de nuestros seres queridos. Hoy en día son virus, como la "gripe aviar", "la gripe porcina, o gripe A", los que nos atemorizan, pues parecen extenderse en nuestra sociedad; sociedades sin fronteras, multiculturales, sociedades que con la globalización, "globalizan" este tipo de virus a nivel mundial.

3- Jünger, E : *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1934  
Sobre el dolor es uno de los textos más prestigiosos, pero también más secretos de Jünger. Publicado en 1934 en un volumen misceláneo, *Hojas y piedras*, es, por un lado, la continuación de las investigaciones desarrolladas en *El trabajador* y, por otro, un cierto punto de inflexión. No en vano éste salió a la luz pocos meses antes de la subida de Hitler al poder y en cambio *Sobre el dolor* apareció cuando ya los observadores atentos podían percatarse del abismo al que se encaminaba Alemania. En él Jünger analiza no sólo el concepto de dolor en general dentro de una sociedad cada vez más tecnificada, sino en relación con la ideología totalitaria que, bajo sus distintas formas, atenazaba toda Europa.

un mal social, un pánico generalizado afectó a la sociedad; la tuberculosis era una enfermedad desconocida que hizo estragos en la sociedad<sup>2</sup>.

Las alarmas se disparan, los medios de comunicación nos asustan, y el individuo siente, de esta manera, la vulnerabilidad de la vida y de la salud aunque pretenda mantenerse al margen de la misma.

Que no cunda el pánico como ocurre cada vez que una enfermedad desconocida aparece entre nosotros porque entonces se vuelve moral y socialmente contagiosa.

El ser humano tiene una tendencia horrible al catastrofismo, y más aún, hoy en día, con el cambio de siglo y con la crisis en auge. La crisis catastrófica del siglo XXI, la crisis que afecta a los bolsillos, al trabajo, al estado del bienestar y, por lo tanto, a la integridad moral, física y social de todos y de cada uno de nosotros. Si caemos en la tentación de las visiones apocalípticas, entonces no hay nada que hacer, no nos podremos salvar de todo el horror que nos rodea.

Según Junger, la catástrofe completa se produce por enfermedades mortales de la cultura y por la agresión de fuerzas ajenas e inmisericordes; como esto es algo que no depende de nuestras capacidades personales, no es algo que dependa de nosotros mismos, debemos luchar por evitar una enfermedad irreversible en nuestra cultura; no podemos dejar que nuestra cultura se hunda en las profundidades del catastrofismo<sup>3</sup>.

La enfermedad debe tratarse como algo positivo; aceptemos que nuestra cultura está estancada, aceptemos que nuestra cultura está enferma; el arte, una de las múltiples manifestaciones de la cultura, nos está avisando, está realizando llamadas sobre nuestras conciencias. Intentemos, entonces, no paralizarnos.





Fig. 7.1 e).- Pabellones de Ifema, Arco 2012



Fig. 7.1 f).- Tarjeta Arco 2012, Galería Art Nueve

La enfermedad es una superación; enfermar para luego mejorar y resucitar, para volver luego a la carga con más fuerzas, incluso porque sabes lo que significa estar en el otro lado de la delgada línea que separa la enfermedad y la salud. Aceptemos que el arte está enfermo, aceptemos que esto no es nada malo, sino todo lo contrario: de la enfermedad del arte podemos aprender muchas cosas.

El dolor es, tal y como afirma Junger, el examen más duro de la vida. Es una llave con la que podemos abrir las puertas de lo más íntimo y por lo tanto, del mundo que nos rodea<sup>4</sup>. Si yo tengo la llave en la mano, ¿por qué la tiro?

El miedo al contagio es descomunal y este miedo nos bloquea.

En *Arco* casi todo lo que vemos año tras año, salvo contadas obras de arte, huele a enfermizo, huele a repetido; se nota que en el arte también hay pánico al contagio, y es este propio pánico el que contagia por sí solo.

En *Arco* hay un contagio masivo, un contagio que queda impregnado en los pabellones de *Ifema*, un contagio que hace que, año tras año, volvamos a ver el mismo tipo de obras; hay un virus que permanece en el aire, un virus que se extiende a todos los países representados, un virus globalizado, un virus del tipo de "la gripe A".

El arte, impregnado de este virus, el arte enfermo, no mejora; los artistas, inspirando el aire viciado, enferman más. Los artistas, hartos de respirar este aire putrefacto, hartos de oír que ya no hay nada novedoso ni original en el arte, se creen que no hay solución, que no queda otra salida posible más que la de seguir respirando dicho aire.

Los intentos de algunos artistas por respirar aire puro quedan, en la mayoría de los casos, abocados al fracaso; abocados porque no hay un intento claro y decidido de enfrentar y afrontar el problema del aire viciado cara a cara.

Los pabellones de *Ifema*, pabellones enormes, pabellones concebidos para que se desarrollen ferias como la de *Arco*. Ferias que se suceden en el tiempo y en el espacio; ferias en bucle, ferias que se desarrollan una tras otra, y cada año, de nuevo, se vuelven a repetir. Repeticiones de lo mismo, año tras año.

Ferias que cada año intentan mostrar lo más novedoso, lo más original, las últimas tendencias, cuando, en realidad, todo sigue siendo siempre lo mismo; las mismas caras, las mismas propuestas, el mismo aire contaminado, quizás pintado de otros colores, quizás con otros carteles, con otros logotipos, pero, en definitiva, huele el mismo olor todos los años.

Pabellones multiusos: una feria de moda, otra feria de turismo, una feria de cadáveres, cadáveres exquisitos, visitantes que deambulan por los espacios impersonales, como un deambular de zombis en busca de tumba o de carne fresca. Una feliz idea de nuestro sistema capitalista: la ferias; ferias que lo que pretenden no es otra cosa que airear el dinero, dar movimiento a los euros, intercambiar billetes, enriquecer a algunos, empobrecer a otros, frustrar a muchos, que en su deambular sienten que no tienen todos los

4- Jünger, E : *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1934

euros que quisieran para poder comprar esto o aquello, y que vuelven a casa con más tristeza en los bolsillos que con la que salieron “de feria”.

Lugares sin identidad como cada uno de nosotros, lugares perdidos en donde nos da miedo mirarnos, nos da miedo enfrentarnos con nosotros mismos. Nos podemos mirar en el espejo tan sólo para ver si estamos guapos o no, para ver si vamos bien vestidos, si tenemos ojeras, mala cara, falta de maquillaje... pero realmente no nos vemos.

Mirar pero sin realmente ver; un deslizarse de ojos por los *stands*, un vagar con la mirada, un anhelo de miradas convertidas en deseos; deseos de no ser quien soy, deseo de poseer otras cosas que no poseo, deseos deseados desde el anonimato de nuestro ser.

Los acontecimientos sociales como *Arco* no hacen más que evadir el debate de si hay realmente algo por hacer en el arte o no. El error de *Arco* radica en que es una especie de forma de demostrar que el arte no está enfermo. *Arco*, cada año, trata de convencernos de que presenta las últimas tendencias en el campo del arte contemporáneo. Tendencias que son las mismas año tras año. No hay nada nuevo en cada edición de *Arco*, las obras presentadas cambian de forma, de color, de posición, pero en cuanto a conceptos, se repiten los mismos una y otra vez. ¿Por qué ese afán, por qué esa proclama de presentar novedades en el panorama artístico contemporáneo?

Lo que planteamos es que el error en el que estamos cayendo es que no hay nada que demostrar. No podemos defender algo que aún está por ver, queremos creer en el futuro del arte, algo que nos parece muy loable, pero quizás sea demasiado pronto para poder afirmar que se siguen presentando novedades. ¿Qué novedades? ¿Qué nuevos inventos? ¿Qué nuevos experimentos? Son obras de arte, nada más y nada menos. Obras de arte realizadas hoy en día, obras de nuestro tiempo, obras sin más<sup>5</sup>.

Con todas las desgracias que ocurren a diario, con las salvajadas que vemos en los telediarios mientras comemos, ¿puede el arte sorprendernos?, ¿puede el arte superar el horror de nuestro día a día?

Es un problema cultural y social, es la evolución cultural la que nos está matando.

Ya no es un problema de la evolución en el sentido de la desaparición de los dinosaurios, (aunque sí que podamos hablar del cambio climático) es un problema de la evolución cultural que afecta a las mentes de cada uno de nosotros. La depresión, la ansiedad, el estrés, la pérdida de identidad son otras de las plagas, enfermedades mundiales, multiculturales; es la pandemia del siglo XXI.

No hay que tratar de curar el arte, este ha de ser la medicina de la sociedad actual, ya que es realmente la sociedad la que está enferma.

Beuys ha sido el gran defensor de la función social del artista, según sus propias palabras: “[...] En el fondo es el comienzo de una tragedia social. Una completa purificación, una completa curación de todo el ámbito social...”<sup>6</sup>.

5- Desde que Duchamp presentó su urinario, ¿qué nuevos conceptos se puede pretender presentar? Las nuevas obras conceptuales, las nuevas obras que presentan tendencias y conceptos novedosos, no hacen más que, a mi parecer, seguir dando vueltas alrededor del urinario de Duchamp.

6- J. Beuys citado en: [http://www.margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)

La enfermedad, se convierte así, en un bien para la sociedad, en un regalo de los dioses, pues permite el cambio de estado, nos posibilita la purificación; enfermar para luego poder sanar. ¿Si no existiera la enfermedad, cómo podríamos pensar en la curación del ámbito social?

El arte ha de escaparse del contagio colectivo para poder ser la fuerza que demuestre que todavía hay muchas cosas por hacer en la sociedad.

No hemos avanzado tanto como para que luego nos asuste el progreso. A partir del cambio, podremos replantearnos, o plantearnos de nuevo, cuál será el lugar, la función, y la situación del arte en la sociedad.

La sociedad, hoy en día, no se ha curado, es más, parece empeorar con el paso de los años; cada vez se agrava más su estado, estamos viviendo momentos muy difíciles con la crisis que nos embriaga, con la crisis que se extiende como el peor de los virus por todo el mundo globalizado. ¿Acaso necesitamos más síntomas para diagnosticar la enfermedad de la sociedad? ¿No son acaso todos y cada uno de ellos suficientes como para que aceptemos de una vez por todas que la sociedad está demasiado, muy enferma?

La culpa la tenemos todos y cada uno de nosotros, por no observarnos, por no cuidarnos, por no querer ver lo que tenemos ante nuestros ojos. No querer ver para no tener que tomar ninguna decisión de cambio; no querer vernos enfermos. No queremos aceptar que la enfermedad es un camino de superación.

La enfermedad se manifiesta, después, hay que aceptarla para poder, a continuación, poner todo lo mejor de nosotros mismos para superarla, y así, resurgir de las cenizas como el Ave Fénix.

El arte puede fracasar como medicina espiritual, o puede ser la medicina más eficaz; si el arte tiene que morir, será porque ya ha hecho todo lo que tenía que hacer, ya ha dicho todo lo que tenía que decir, ya ha llorado lo suficiente.

Otro problema inherente al arte es el de querer ponerle nombre a todo. Los historiadores puede que se hayan enzarzado en demasiadas discusiones absurdas. Los historiadores y los críticos de arte proyectan, escriben, hablan a veces demasiado.

Estamos preocupados porque parece que ya no hay más nombres posibles para denominar las propuestas artísticas de hoy en día. Como si el arte que se hace en la actualidad, necesitase nombrarse de una manera específica, como si sin un nombre "especial" ya no fuese digno de la distinción de "arte".

Queremos encontrar un nombre mágico que nos immortalice, y que dé, por tanto, veracidad al "arte de hoy en día".

Nos sentimos afortunados por haber nacido en este momento, así podremos decir que nosotros vivimos el gran cambio que se ha operado en el arte y en la sociedad.

Casi todos los cambios de siglo han sido momentos históricos difíciles, momentos de transición, momentos en los que las crisis han aflorado,



momentos de confusión, de pérdida de identidad, de debilitamiento histórico.

Quizás hemos escuchado demasiado a la historia. Quizá nos hemos hecho eco de lo ocurrido en épocas semejantes a las nuestras. Quizás nosotros, en nuestro versado saber, hemos propiciado lo que está ocurriendo hoy en día. Como si el miedo de lo que pueda pasar por el cambio de siglo, por lo que sabemos de “cambios de siglo anteriores”, nos hubiese debilitado, nos hubiese dejado caer en las profundidades del terror y del pánico, y, por lo tanto, al estar nuestras defensas tan débiles, la enfermedad aflora en todo su esplendor.

Nos creemos importantes y, por consiguiente, queremos realizar algo importante, algo que impacte, que sobresalga de entre la mediocridad.

El arte está siendo presionado, demasiada responsabilidad para el arte, es como si un grito múltiple e innombrable anunciase: “venga, artistas del siglo XXI, haced algo que realmente nos sitúe en la cima de la historia del Arte.

Creo en la enfermedad y en la curación<sup>7</sup>. La ciencia experimental así lo presenta: la enfermedad existe para confirmar la curación y esta nos devuelve a la salud, estado de partida en el ser humano.

Hay numerosos artistas que han padecido y que padecen una enfermedad; la muerte, en muchos casos, nos ha arrebatado a esos artistas, pero sus obras permanecen con nosotros, ¿no es acaso algo mágico, algo sorprendente?

La obra de arte supera al ciclo natural de la vida. Así es como la obra

## 7.2. SAURA, COMO EJEMPLO

7- Bien es cierto, que en muchas ocasiones, la enfermedad no alcanza la curación, la muerte se anticipa, la muerte gana la batalla. Quiero creer que en el terreno del arte no está todo perdido, la enfermedad se agrava, pero hay curación; la muerte acecha, pero por ser el Arte una categoría universal, no puede matarlo, no puede, ni podrá acabar con el Arte.

8- Artista que nos ha demostrado que siendo sinceros con nosotros mismos se puede volar bien alto.

9- *El País Semanal* del 24 de mayo de 1998 en: [http://www.margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)  
Leí el artículo publicado por “*El País Semanal*” sobre Saura hace mucho tiempo y me pareció muy interesante por ser un testimonio directo de un artista sobre el tema de la enfermedad. El artículo advierte desde el principio que Saura padece “una gravísima enfermedad”. Se refieren al cáncer.

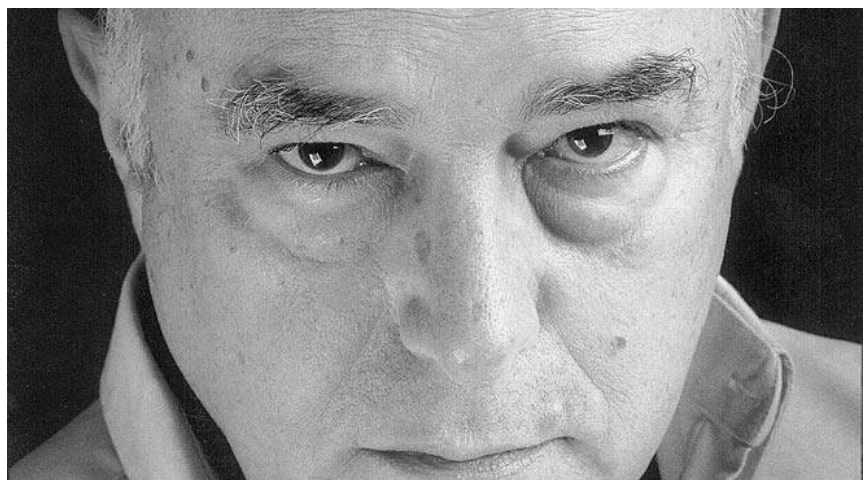


Fig. 7.1.- Antonio Saura fotografiado por Carlos Miralles

de arte vuela, así es como se demuestra la universalidad del arte; universalidad que le hace volar alejado de la sociedad, volar a través de los años, volar a través de las nubes, trascender en el tiempo.

Su enfermedad como defensa del arte. Su enfermedad como intensidad.

Saura<sup>8</sup>, por su idiosincrasia vital y sinceridad, nos mostró todas sus

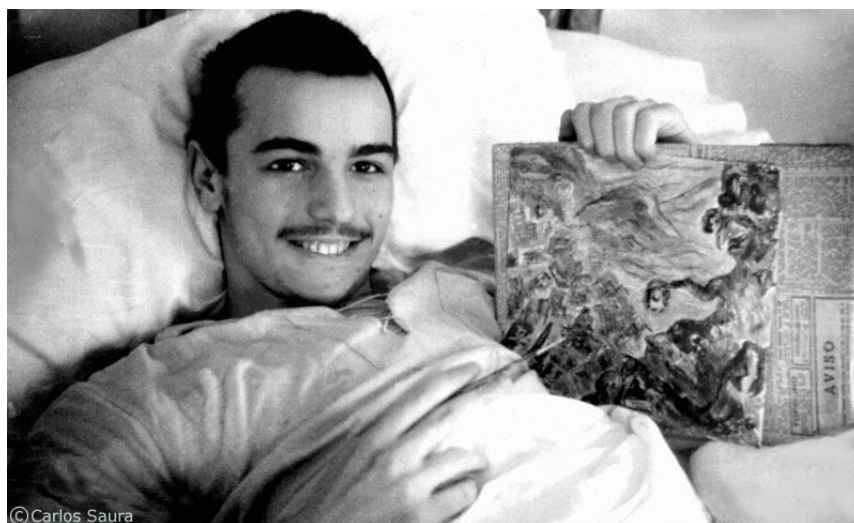


Fig. 7.2.- Antonio Saura. Barcelona, 1947

heridas sin pudor antes de que la muerte nos lo arrebatase<sup>9</sup>. Se presentó ante la opinión pública como hombre y artista transido por el rayo de su enfermedad.

Ahora que lo hemos vuelto a recuperar, y lo releemos, nos estremece enormemente porque sabemos que Saura ha muerto; el artículo fue escrito en vida del artista y él sabía que estaba en la delgada línea que separa la vida y la muerte.

Cuando leímos el libro de Susan Sonntag *"La enfermedad y sus metáforas"*, nos pareció quizás demasiado exagerado el hecho de que Sonntag afirmase que con respecto al cáncer existe un secretismo que, en muchos casos, impide enfrentar a la enfermedad como tal y hace que se establezca un mundo absurdo de mentiras y de cuidados por miedo a consecuencias sociales<sup>10</sup>.

Saura sabía bien en qué consistía el dolor y la enfermedad. Cuando tenía trece años, enfermó de tuberculosis y tuvo que estar cinco años postrado en la cama. A raíz de su convalecencia, como otros muchos artistas, Saura decidió dedicarse a la pintura: "[...] Empecé a pintar y a escribir en esa soledad provocada por la enfermedad, en este aislamiento obligado, interiorización tremendamente angustiada porque fueron momentos de descubrimiento de muchas cosas"<sup>11</sup>.

Miramos de nuevo la fotografía de Saura que acompaña a la entrevista.

No podemos apartar nuestros ojos de los suyos, pero, a la vez, nos es imposible mantener la mirada fija en su foto porque su mirada nos duele.

Saura, en la fotografía, aparece para nosotros como un dios, como un tótem; invencible y a la vez insoportable porque mira desde el dolor y a partir de él.

El artículo comienza de la siguiente manera: "[...] Hay que verlo sonreír. Entonces desaparece esa expresión trascendente que lleva en la cara..."<sup>12</sup>.

10- En este artículo esta reflexión de Sonntag queda patente, ya que en ningún momento el periodista menciona de manera abierta el nombre de la "gravísima enfermedad" que padeció Saura. Es, en cambio, el propio Saura, el que hace referencia a la quimioterapia; parece que el artista no tuviera ningún miedo a proclamar abiertamente el nombre de su enfermedad, a decir la causa de su dolor, de su sufrimiento.

11- *El País Semanal* del 24 de mayo de 1998 en: [http://elpais.com/diario/1998/07/23/cultura/901144806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/07/23/cultura/901144806_850215.html)

12- *Ibidem*

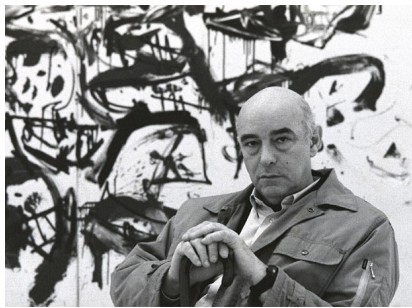


Fig. 7.3.- Antonio Saura posando con una de sus obras



Fig. 7.4.- Crucifixión, Antonio Saura, Óleo sobre lienzo, 1963

13- Jünger, E : *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1934

14- *El País Semanal* del 24 de mayo de 1998 en: [http://elpais.com/diario/1998/07/23/cultura/901144806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/07/23/cultura/901144806_850215.html)  
Saura pudo vencer a la tuberculosis, una enfermedad que, al igual que el cáncer, ha sido contemplada, sobre todo en el siglo XIX, como algo incurable, como una sentencia de muerte. La tuberculosis, tal y como afirma Susan Sonntag, ha sido considerada como un misterio y, basta con el hecho de temerla para que la enfermedad se vuelva moral y socialmente contagiosa. Con el cáncer y con el Sida, las "plagas contemporáneas", ha ocurrido exactamente lo mismo; muchos enfermos se sienten señalados, humillados, incapaces de llevar su enfermedad con la dignidad suficiente como para admitir abiertamente ante el resto de la sociedad, que padecen dicha enfermedad. La tuberculosis se manifestaba con un exceso de fiebre y los síntomas eran acompañados por un abrasamiento interior y por un ardor que consumía al que se veía afectado por ella.

A nosotros esta imagen nos basta; a nosotros no nos habría gustado en modo alguno verlo sonreír en la portada de este artículo porque entonces nos parecería que nos están engañando, que se están riendo de nosotros.

La foto concuerda perfectamente con una de las ideas que Junger plantea en su libro *Sobre el dolor*<sup>13</sup>, en el cual expone que en la sociedad actual hay una tendencia implícita o explícita a *la disciplina*, entendiendo por *disciplina* la forma mediante la cual el ser humano mantiene el contacto con el dolor.

Saura presenta un rostro disciplinado, cerrado, completo en sí mismo.

Mira a un punto fijo; es un rostro objetivo, rígido; rostro endurecido por el dolor y precisamente por eso, fuerte en sí mismo.

Y nos planteamos: ¿Qué es realmente el dolor? ¿Cuánto dolor ha podido Saura llegar a soportar en su vida? ¿Cuánto dolor puedo yo llegar a soportar? ¿Qué papel desempeña el dolor en nuestra vida?

Existen, en muchos hospitales, unas reglas numeradas que, como las reglas de medir distancias, se encargan de cuantificar el dolor que puede estar sufriendo un determinado paciente ¿Se puede medir acaso el dolor?

Saura ha padecido dos de las tres grandes enfermedades de estos dos últimos siglos: la tuberculosis y el cáncer.

Como si no bastase sólo con una; como si hubiese padecido un maleficio, Saura tuvo que saber muy bien en qué consiste el dolor.

A pesar de tener que estar cinco años en la cama, antes de que enfermase de cáncer, tenía fuerzas para valorar la enfermedad como algo positivo en su vida: "[...] *La enfermedad en el fondo para mí fue como algo benéfico y siempre he mirado con cierta nostalgia aquel momento de la enfermedad y estar en la cama, encerrado, tener toda la disponibilidad, todo el tiempo para uno mismo. En cierto modo a veces siento que me gustaría meterme en la cama unos días seguidos...*"<sup>14</sup>.

Siguiendo el discurso de Sonntag, estas enfermedades (cáncer y sida), aunque son tratadas por la medicina, son consideradas como enfermedades letales al igual que lo fue la tuberculosis en su tiempo; letales porque, hasta a la propia ciencia médica, se le escapan de las manos; la medicina moderna, con toda sus avances, no puede vencerlas en muchos casos.

La tuberculosis en su tiempo, fue considerada una "enfermedad del alma" por afectar principalmente a los pulmones; fue considerada una "enfermedad de pasión" por la alta fiebre que provocaba en los que la padecían.

Por el contrario, el cáncer es asociado a una insuficiencia de la energía vital, como una insuficiencia de la pasión, como una enfermedad propia de las personas reprimidas, como algo que te has estado guardando durante toda tu vida y que ha ido minando a tu propio cuerpo, por estar encerrado en nuestro interior sin haberle dado la posibilidad de expresarse, de gritar, de salir a la luz.

La tuberculosis llegó a ser en el siglo XIX, un modo de atribuirle un sentido edificante a la muerte. Se trataba como una enfermedad propia de las personas refinadas, una enfermedad que permitía que el espíritu se





Fig. 7.5.- Rembrandt 1, Antonio Saura, grabado, 1973



Fig. 7.6.- Retrato Imaginario de Goya, Antonio Saura, Técnica mixta sobre papel, Guggenheim Bilbao, 1963

purificase y se aligerase, quedándose así nuestra alma limpia y libre de todo lo superfluo.

El cáncer nunca ha tenido esta acepción. Nos parece curioso el hecho de que Saura sobreviviese a la tuberculosis y finalmente muriese de cáncer.

Nos estremece enormemente pensar que Saura padeciese estas dos enfermedades; enfermedades que se caracterizan por el gran dolor y sufrimiento que producen en los enfermos que las padecen.

*"[...] Mi cuerpo ha sido siempre un desastre. Si, efectivamente no sé cómo he sobrevivido a todas estas cosas, creo que debería estar muerto hace mucho tiempo. Ahora hay mucha gente que dice que me voy a morir pronto, eso está claro, pero voy a salir de ésta también. Pero eso sí, la experiencia de la enfermedad y del dolor las conozco desde muy temprano. También conozco la experiencia de la convalecencia, que es una maravilla. Recobrar poco a poco la vida, esas cosas tan tontas y cursis como oír cantar a un pajarito"*<sup>15</sup>.

Podemos decir, que, según nuestro parecer, Saura acepta la enfermedad y el dolor como propios de su vida, como una constante más en su vivir. Aceptar, admitir y querer enfrentarse cara a cara con el dolor, en una sociedad como la nuestra, en donde prima el estado de bienestar, muestra una gran fortaleza como persona por parte de Saura.

Al mismo tiempo, el saber convivir con el dolor nos permite poder vivir más intensamente los instantes de nuestra vida en los que el dolor se ausenta.

Es como exprimir al máximo la vida, es saber disfrutar de los pequeños detalles de la vida, que, en circunstancias normales, no apreciamos. No los valoramos en nuestro devenir diario porque creemos que forman parte de nuestra rutina, de "la normalidad". Por eso, cuando vivimos durante un tiempo en la otra cara de la "salud", en la enfermedad, y volvemos a "la normalidad", solemos saber apreciar, valorar y ver de otra manera los pequeños detalles que nos ofrece la vida en nuestro día a día, y que debemos disfrutar al máximo y vivir intensamente.

Es un viaje de ida y vuelta, un viaje que nos permite ver otros países, otros mundos, otros paisajes, otras formas de vida, aunque la forma habitual de vida sea la "enfermedad".

Es un viaje que, en su regreso, nos ayuda a ver las cosas de otra manera; es un viaje que nos hace crecer, un viaje que nos posibilita la oportunidad de vivir en "la salud" de una manera diferente a la manera en la que solíamos vivir antes de emprender el "viaje de la enfermedad".

Nadie está a salvo del dolor, nadie es dueño del pasaporte de la salud para toda la vida; eso sí, sólo algunos, saben aprender, en el regreso del viaje hacia el país de la enfermedad, a ver la vida de otra manera: *"[...] Hay momentos de intensidad que no conoce una persona que no ha conocido el dolor"*<sup>16</sup>.

La enfermedad como una medicina tal y como afirmaba Groddeck<sup>17</sup>; la enfermedad como una herida abierta que expulsa sangre, como una autopista hacia el inconsciente; la enfermedad como creadora de monstruos.

Saura se autodenomina como un "pintor de monstruos"; es ante todo un pintor de su propia realidad, un pintor del dolor.

15- *Ibidem*

16- *Ibidem*

17- Groddeck, Georg. *The book of the it*. (El libro del Ello)(1923). New York: International Universities Press, 1976. (Título original: *Das Buch vom Es*)



Fig. 7.7.- El perro de Goya, Antonio Saura, Litografía, 1991



Fig. 7.8.- Muerte y fuego, Paul Klee, Fundación Paul Klee, Kunstmus., Berna, 1940

La enfermedad es en Saura una necesidad, es una vía de escape crucial, es una llamada hacia el arte en estado salvaje. La enfermedad estrechamente unida al arte; el arte unido a la enfermedad. ¿Quién va antes: el arte o la enfermedad?

*"[...] En mi caso, la acción pictórica es una especie de taumaturgia, pero también es terapia. Porque si yo no pudiera pintar, estaría alienado, o me habría suicidado... la pintura y el dibujo colaboran a este equilibrio. Eso demuestra que lo antagónico es positivo. Para mí, esta dualidad contradictoria entre el bien y el mal, entre lo feo y lo bonito, entre la enfermedad y la salud, crea situaciones positivas. Son los motores de la creatividad, por usar una palabra que no me gusta mucho..."*<sup>18</sup>.

Saura, en este artículo, hace referencia al pintor Paul Klee, artista que vivió también sus últimos años de vida afectado por una terrible enfermedad. Enfermedad que iba degenerando sus músculos, hasta el punto de que tenía que pintar con el pincel en la boca, pues no tenía fuerzas suficientes en los músculos de la mano para poder sostener los pinceles.

Personalmente, la obra de Klee, nos apasiona, y más aún a sabiendas de la enfermedad que padeció; enfermedad que finalmente lo apartó de la pintura, y de nuestro lado.

Saura comenta en el artículo que ha escrito un texto sobre la obra terminal de Klee y de otros artistas: *"[...] Y simbólicamente estoy hablando de mí mismo"*<sup>19</sup>.

Es asombrosa la fortaleza que Saura deja patente en la entrevista: ¿Cómo no va a ser un pintor de monstruos si dice verdades monstruosas?

Hablar así de uno mismo y admitir a la vez algo tan doloroso como es el saberse estar en el umbral de la muerte, sólo es posible cuando has tenido que ver a la muerte cara a cara; si te familiarizas con ella, si te rodeas de monstruos que actúen como fetiches, la muerte no te ha de asustar demasiado.

La enfermedad también como una forma de acercarse hacia aquello que todos tememos y que no nos atrevemos a nombrar: la muerte.

*"[...] Yo antes de la enfermedad estaba en un buen momento. Estaba pintando mucho... Yo me doy cuenta de que estoy en la obra terminal. Me doy cuenta, sí. Y lo digo con humor. De repente, además de que tenía una enfermedad muy grave, suceden cosas muy curiosas. Muchos amigos me escriben o me llaman y se interesan con cariño. Pero te das cuenta de que la gente que te encuentras te mira de forma diferente, con ojos de pensar: éste la va a palmar dentro de poco. Lo noto. Y enseguida la cotización de mis cuadros ha subido. En fin, hay varios síntomas de que soy un artista terminal (ja, ja, ja). Y esto enlaza con otra idea: que la pintura es una secreción del ser humano y que por lo tanto no puede morir. Lo que pasa es que pintar es difícil"*<sup>20</sup>.

Nos parece extremadamente duro y difícil admitir y hablar de esta manera en un artículo que sabes que va a ser publicado; es una manera de mostrar, de forma abierta, tus propias heridas a la humanidad.

18- El País Semanal del 24 de mayo de 1998 [http://elpais.com/diario/1998/07/23/cultura/901144806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/07/23/cultura/901144806_850215.html)

19- *Ibidem*

20- *Ibidem*



Fig. 7.9.- Antonio Saura y Ángeles, octubre de 1997

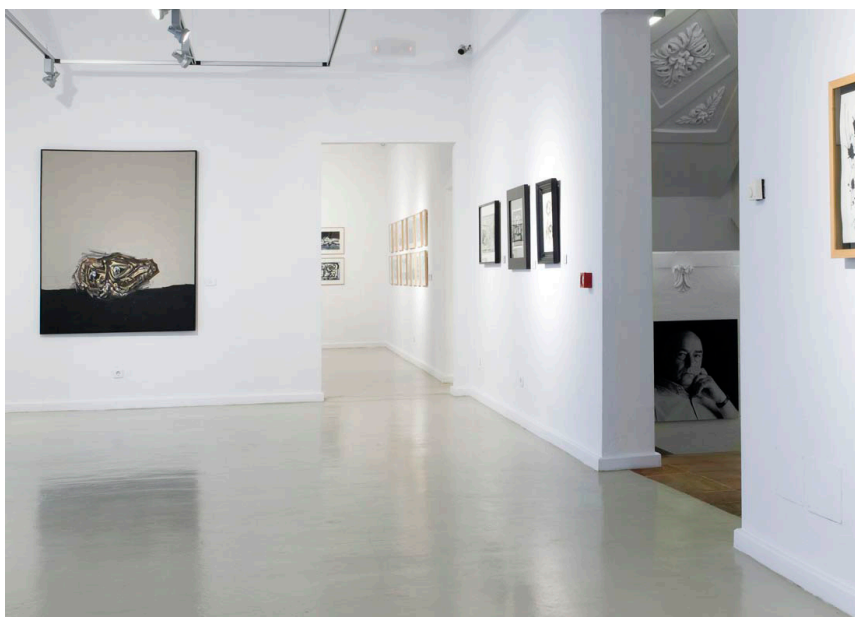


Fig. 7.10.- Una de las salas de la Fundación Antonio Saura, con el cuadro El perro de Goya

Al mismo tiempo es la más bella defensa de la vida y de la pintura que he oído jamás. Oído porque sus palabras transcritas me hablan al oído.

Es un defender hasta la muerte una postura determinada; es un no tener pudor a enseñar el interior de uno mismo ante los demás.

El arte, una vez más, aparece en los límites de la muerte y de la vida; el arte es considerado por Saura como una forma de seguir viviendo; sus cuadros son una expresión brutal de sí mismo; sus cuadros se convierten así en su alma, en un elemento imprescindible para recordarnos quién era el que así vivió, sintió, padeció y pintó.

Su obra como una auto-salvación.

Sus monstruos como la mayor ayuda para poder admitir que le quedaban pocos monstruos por pintar.

*"[...] La labor del pintor es dejar huellas, significa andar en torno a ese centro que es la intensidad"*<sup>21</sup>.

Al final del artículo, Saura admite que, debido a la enfermedad que afecta a su aparato locomotor, se ve privado de la pintura.

Tiene que ser muy difícil tener que cerrar la puerta de la pintura para siempre, saber que no te queda consuelo alguno, pues ya no puedes pintar; no poder llorar ni gritar de dolor. Debe ser una renuncia insuperable.

Asimismo, debe ser inimaginable aceptar que ya no hay tiempo (que el tiempo de este mundo se ha acabado), debe ser conceptualmente inasumible saber que no hay posibilidad de salvación; tener que ver tu obra y tu vida como un bloque cerrado sin posibilidad de apertura hacia el exterior. Por otra parte, debe ser extraordinariamente lúcido admitir, asumir y proclamar en vida: este he sido yo<sup>22</sup>.

21- *Ibídem*

22- Termino este ensayo con una transcripción íntegra de una parte de la entrevista:

*"-¿Teme a la muerte?*

*-No, realmente no. He pensado en ella, en la desaparición, pero no la miro con temor, sino como algo natural y que le pasa a todo el mundo. Pero sí me siento terminal, un pintor terminal.*

*-Como lo dice riéndose, no le puedo creer.*

*-Créeme, es cierto. Es como esas óperas que tienen finales interminables, un final agónico, pero fantásticamente bello".*

*Ibídem*



## 8. CONCLUSIONES

El arte en la Grecia Clásica presenta ya un sentido de cierta trascendencia, ya que es considerado por los "pensadores" helénicos al margen de la realidad. El arte supera la realidad y, por consiguiente, la imagen del artista plástico se prefigura, en parte, en esta época. El artista es considerado un ser inspirado, un ser creativo, un ser capaz de trascender la realidad.

Por el contrario, Roma acentúa la imagen de artesano para el artista plástico y reserva la imagen de artista eminente al poeta. En la personalidad del emperador Adriano confluye la imagen de pintor, de escultor y de poeta.

La sociedad de la Edad Media aporta una visión diferente del mundo y una valoración del arte no equiparable a la del período helenístico —lo que no quiere decir que no cultivase el arte—. El artista plástico sigue siendo considerado un artesano más, pero capaz de plasmar artísticamente en lienzo, madera, piedra, barro o yeso los motivos culturales más significativos de la Alta y Baja Edad Media.

En la Edad Media se ocultaba, bajo la influencia cultural del cristianismo, la individualidad expresa del artista. El siglo XIV y primera mitad del siglo XV representan el auge de los gremios artesanos. El Renacimiento va a impulsar la capacidad del artista para trascender la realidad y la voluntad del artista para aceptar las convenciones sociales heredadas. El artista quiere ser independiente y sentirse miembro de pleno derecho de su personalidad acentuando los rasgos de su individualidad y de su bohemia.

El artista intelectual, reflexivo, autoconsciente, conocedor de las ciencias y plenamente imbuido de humanismo es fruto del período renacentista. Con la llegada del siglo XVIII se introduce el racionalismo/irracionalismo en el concepto del arte que se ve impelido hacia el Romanticismo en la siguiente centuria. Las mitologías proyectadas del artista en el XIX —que nos conducen a la consideración y conceptualización estética de finales del XIX y comienzos del XX con la práctica del psicoanálisis y su influencia en el arte—, el narcisismo y la creatividad consciente van a impulsar los grandes movimientos artísticos del siglo XX bajo el lema de las vanguardias, y estas vanguardias van a ser los movimientos que predeterminan la "leyenda del artista" hasta nuestros días. Entre dichos movimientos artísticos encontramos el surrealismo, el expresionismo, el cubismo, el arte abstracto, el arte art-decó, el pop-art, el dadaísmo, el art brut, etc.

El pintor y escultor alemán J. Beuys nos ejemplifica de modo elocuente la leyenda del artista configurada hasta su momento, pero la dota de funciones de ámbito social y cultural en la vida real con el deseo de dignificar la figura del artista y de superar todo lo establecido por la sociedad, ya que parte del axioma de que la sociedad está enferma.

Beuys adopta el papel de chamán, de artista capaz de diagnosticar y de crear y, por lo tanto, de llevar la curación al resto de los miembros que integran la sociedad. Denuncia la pobreza interior del hombre y defiende la conjunción de arte y política. A ambos dedica su vida.

Creemos que mientras siga existiendo el concepto del arte (y, por consiguiente, existan diferentes propuestas artísticas y estéticas) habrá artistas que seguirán ampliando, transformando, revisando y, por lo tanto, formando parte de la “leyenda del artista” con sus nuevos perfiles.

Cada artista crea su propia leyenda, al elegir un camino u otro, al estar en consonancia o en disonancia con la estética imperante en su tiempo. Por lo que podemos pensar que existen múltiples e individuales “leyendas del artista”, que nos conducen a hablar de la existencia de una única leyenda común y válida para los artistas del siglo XXI.

La leyenda del artista en el siglo XXI se ha ampliado con el estatus de personalidad, la imagen y la reputación del artista. El éxito del artista viene, en muchos casos, determinado por la imagen profesional que se proyecta del artista que, en ocasiones, es el encargado de tener una “idea genial” o de poseer el concepto de la obra que se quiere llevar a cabo.

Actualmente, a veces, el artista aparece como empresario de la obra artística y, además, dispone de un equipo de profesionales que le ayudan a plasmar su obra mediante la *performance*, la instalación, etc. Vivimos una época artística caracterizada por su multidisciplinariedad e interculturalidad.

El artista actual conlleva en su perfil el rasgo de multiculturalidad; es un artista mestizo, por su mestizaje cultural, y es, por concepto de posibilidades artísticas, artista multidisciplinar. Es, por definición, multi-artista.

En los contextos social y cultural actuales, la identidad del artista presenta más rasgos en común con la del artista como artesano (oficio, profesión) que con los del artista romántico y de la vanguardia histórica. En la sociedad actual es uno más, eso sí, con una profesión idealizada y, a veces, sacralizada por el resto de la sociedad.

Podemos, pues, establecer las siguientes conclusiones sobre la leyenda del artista:

1.- La historiografía del arte nos presenta leyendas que se remontan a la protohistoria, en donde podemos encontrar una apelación constante al origen divino de la creación artística y literaria, tanto en la cultura occidental como oriental. Esa leyenda ha ido creciendo a lo largo de la historia, retroalimentándose y diversificándose, añadiendo elementos nuevos de ámbitos ajenos al mundo del arte, como pueda ser el psicoanálisis. El resultado, ha sido la consolidación de una serie de tipos biográficos fijos en *la leyenda del artista*.

2.- Puede parecer que lo que extraemos de los análisis historiográficos en relación con la mitología y con los tipos biográficos fijos en *la leyenda del artista*, o bien con las definiciones más psicologistas y elaboradas, son teorías exclusivas del observador de la actividad artística mientras que el propio artista se considera ajeno a ellas, o, en ocasiones, las valora con ironía o desprecio. Hay que dejar bien claro que no es así en absoluto. Esa *leyenda del artista* envuelve todo el mundo del arte, observadores y artistas, sin olvidar que muchos de los analistas, críticos e historiadores del arte son los mismos artistas.

3.- La primera gran obra biográfica, escrita en 1550 por Giorgio Vasari: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, produjo una enor-

me influencia y seducción y, por ello, ha contribuido a la creación de muchos de los estereotipos culturales que se encuentran en la leyenda del artista.

4.- Existe un *feedback* necesario entre los autores y sus destinatarios. La sociedad ha creado dicha leyenda a partir del dato real de la vida del artista con adornos añadidos, pero el artista, destinatario de la misma, «se la ha creído», ha vivido en conformidad con las expectativas ajenas.

5.- Al igual que existen distintos tipos de personalidades, en todos los ámbitos de la sociedad, también se encuentran en el mundo artístico. Por ello no es posible que podamos hablar de un tipo “artista” bien definido y que contenga todos los rasgos que conforman *la leyenda del artista*. Unas veces los artistas encajan, con ciertas características, otras no. Pero creemos que de todas maneras es importante conocerlas por lo que aportan de la visión del resto de la sociedad para con el artista.

6.- A la pregunta: ¿Guardan relación los estereotipos con las tendencias culturales de las distintas épocas?, podemos contestar que sí hay una estrecha relación entre los estereotipos y las tendencias culturales, aunque hay muchos que sobrepasan épocas y que se perpetúan a pesar de que las tendencias culturales de las sucesivas épocas históricas sean diferentes, como ocurre con el estereotipo del artista.

7.- Aunque los componentes relativos a *la leyenda del artista* hayan ido fluctuando a lo largo de los años, según las modas imperantes, ya sólo el hecho de que podamos hablar de *la leyenda del artista*, como tal, nos indica que hay una serie de estereotipos relativos a la personalidad del artista que tenemos que aceptar como una realidad social, sean cuales sean sus orígenes y las transformaciones que haya experimentado a lo largo de la historia.

8.- *La leyenda del artista* es el “denominador común” relativo a la personalidad del artista entendido desde una perspectiva histórica. Pero, aunque exista un prototipo, o varios, no todos los artistas tienen que ajustarse a él, pues, si hay algo que la psicología nos ha enseñado, es que hay una multiplicidad de tipos de personalidades y que, por lo tanto, no debemos restringir, o encasillar al artista en un único y exclusivo cliché, aunque sea este el que haya prevalecido.

9.- Es fundamental señalar que estas actitudes estereotipadas del individuo creativo siguen teniendo hoy en día un eco considerable en la sociedad en cuanto a los estereotipos artísticos y suponen actitudes tomadas, conscientemente o no, por los artistas: unos coinciden en algunas, otros no, pero en definitiva son distintas maneras de enfrentarse al proceso artístico.

10.- Las tendencias culturales han tenido -y tienen- un efecto determinante en la formación y en el desarrollo del carácter de una persona, y esto es un argumento contundente en contra de la existencia de un tipo de artista institucional e intemporal. El propio prototipo de artista ha ido variando a lo largo de los años, por lo que se puede decir que también responde a una cuestión de tendencias culturales, en definitiva, a una cuestión de épocas, que se pueden sintetizar, a rasgos generales, en épocas en donde ha primado la razón o el sentimiento.



11.- La historia de los últimos quinientos años puede examinarse en términos de la controversia entre la supremacía de la razón sobre los sentimientos y viceversa. Esto puede rastrearse en la actitud del público, pues hay épocas en las que se creía que el intelecto y la racionalidad eran la fuente de las facultades creativas y se buscaba el sentido reflexivo patente en la obra del artista, y otras en donde se buscaba y se encontraba la sensibilidad, el sentimiento; se valoraba el hecho artístico como expresión pura de sentimientos.

12.- A pesar de las distintas épocas y de las distintas tendencias culturales, hay unos patrones generales que perduran en el consciente y subconsciente colectivo en cuanto a la definición del tipo artista. La sociedad tiende a intentar relacionar rasgos del individuo creativo con alguna o varias de las características que hemos analizado como constituyentes de *la leyenda del artista*.

13.- Hay una estrecha relación entre mito, leyenda y creación artística, basada en unos patrones culturales que se encuentran muy arraigados en la colectividad humana, a pesar de que la Humanidad a lo largo de la historia ha pasado por diversas estructuraciones sociales y plurales formas culturales. El propio artista, como no podía ser de otra manera, es también partícipe de este colectivo. Es decir, el artista está también imbuido del mismo pensamiento que la sociedad, pues es hijo de su tiempo.

Según hemos descrito y analizado (capítulo 2), los mitos, y las leyendas que los han acompañado, han estado presentes de forma más o menos intensa en la obra plástica que la historiografía del arte nos ha legado.

El artista no ha permanecido ajeno al sentir de la sociedad y a la percepción que de tales mitos esta ha tenido a lo largo de la historia de nuestra cultura. Por la impronta que ha dejado en la historia del arte, y por nuestra propia percepción, tanto en "mi" obra plástica como en la que hemos sentido más próxima, hemos destacado la trayectoria de Narciso no solo en las artes sino en la literatura, así como la trayectoria de los mitos de Teseo, Ariadna y Prometeo. El artista plástico, y su historia artística, les debe gratitud, ya que sus leyendas han sido fuente inagotable de temas para la creación (y recreación) plástica. La mitología a partir del Renacimiento ha estado presente en nuestro ideográfico estilístico.

Tras el análisis de las numerosas biografías seleccionadas (capítulo 3), desde el Renacimiento hasta nuestros días, nos hemos encontrado con una serie de temas que generalmente acompañan al biografiado. Entre ellos hemos seleccionado por su caracterización e impronta los siguientes:

- El artista es de origen divino, aparece dotado de genio creativo desde el nacimiento, por lo que su obra plástica será denominada genial.

- El talento es una constante que aparece, desde la niñez, unido al artista.

- Freud, bajo la influencia del psicoanálisis, fija su atención en la infancia del individuo como vía para entender su personalidad.

- El artista, a su talento innato, une la formación autodidacta y su ascenso en la consideración social.

-La consideración del concepto de genio y sus delimitaciones, o la ecuación genio y locura aparecen asociados al artista.

- Sobre todo, a partir del siglo XVIII, se llega a la sublimación de la obra plástica: el artista, con su trabajo, de acuerdo con la teoría platónica del arte, supera el modelo de la naturaleza y, al mejorarla, consigue una belleza ideal por medio de la obra creada.

-La unión del genio y de la locura es la característica más sobresaliente de la leyenda del artista, en tanto en cuanto se considera a la locura como facultad creativa asociada a la teoría platónica de los furores. Por ello aparece como tema biográfico fijo en la leyenda "la obra como espejo del alma", como su alter ego.

-El artista viene a ser caracterizado como mensajero que comunica emociones y sentimientos. El arte es un instrumento que trasciende personalmente al artista y se sitúa en el espectador. El artista es equiparado con el chamán, con el sacerdote y con la posibilidad de conferir estatuto de sagrado a lo profano.

-La iluminación creativa, la aptitud para el trabajo, el aislamiento –asociado a cierta asociabilidad-, la promiscuidad, la utilización de ciertos fármacos no admitidos por la sociedad y la ingesta de alcohol son temas asociados a determinadas biografías de artistas célebres.

-La enfermedad, sobre todo referida a los trastornos que se denominan mentales, en particular la locura adquiere una dimensión esencial en la concepción del individuo creativo (como hemos descrito en el capítulo 4).

-Por ello hemos incidido en conocer los límites de las enfermedades físicas y describir los trastornos mentales de acuerdo con las biografías de artistas plásticos reconocidos por sus legados artísticos.

-No siempre en la línea historiográfica se ha seguido dicha asociación, ya que se ha manifestado, en repetidas ocasiones, que el genio representa la cumbre de la perfección intelectual y del equilibrio mental.

-Sin duda alguna, las técnicas del psicoanálisis y los movimientos de finales del XIX y, sobre todo, el siglo XX han influido en la percepción artística de la enfermedad tanto física como mental: artistas de la talla de Van Gogh, Gauguin, Matisse, Toulouse-Lautrec, Rothko, Paul Klee, Juan Gris, Cezanne, Picasso, Renoir, Baudelaire, Théophile Gautier o Cocteau han influido en dicha percepción de manera sobresaliente.

En el capítulo 5, dedicado a Frida Kahlo y "la leyenda del artista", nos centramos en la figura de esta singular artista ya que creemos que ejemplifica a la perfección la línea de investigación de la presente Tesis doctoral y alcanzamos las siguientes conclusiones:

1.- La enfermedad como motor de su arte. El accidente de autobús, que sufrió Frida, y sus secuelas fueron la causa principal para que se iniciara en la pintura. Frida llegó a la pintura para poder hacer más llevadero el aburrimiento provocado por su larga convalecencia en la cama después

del accidente, y volcó sus energías no tan solo en su arte sino también en su artístico vivir.

2.- La pintura se convierte en su tabla de salvación. Frida no vivió para pintar sino que pintó para poder seguir viviendo.

3.- La enfermedad, el sufrimiento y el dolor son los principales temas de su creación artística.

4.- Frida Kahlo se concentró en su yo. Se representó en cada momento de acuerdo a cómo se iba sintiendo, a lo que iba viviendo, y mediante sus obras conjura sus heridas psíquicas y corporales. Sus obras son su diario "oficial" y sus cartas y su *Diario* nos muestran su lado más íntimo. Su obra y sus escritos están estrechamente unidos y constituyen una auténtica autobiografía.

5.- Su pintura es un desafío constante para la sociedad patriarcal, que ha conseguido sostener la división activo/pasivo, dominante/dominado, masculino/ femenino en base al régimen visual dominante del varón, que mira y desea a la mujer que se convierte en objeto para ser mirado y deseado. Su pintura representa, por lo tanto, una irreverencia ante los valores de la ideología dominante en el México de su formación.

6.- Frida ensaya otra mirada, ajena a la colonización de la mirada masculina, presentando no sólo un nuevo modelo de la mujer artista, sino un nuevo modelo de feminidad. Se permitió pintar, sin atender los dictados de la forma de la expresión culta de la sociedad -desde su condición social de mujer-, su visión de la vida y de la muerte sin miramientos, con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de la mujer pero proscrito en la sociedad y en el arte. En sus representaciones la mujer no es una escultura perfecta, una niña frágil o una musa caprichosa, sino que la mujer aparece emparejada con la vida misma de la naturaleza. La mujer puede participar en los tres momentos cumbres del ciclo natural: nacimiento, fertilidad y muerte.

7.- Al desvelar públicamente episodios íntimos de su vida, al dar prioridad a asuntos que transcurren sin testigos, temas de los que no se habla en público y menos se pinta, temas casi clandestinos porque se esconden, Frida rompe las fronteras de la esfera de lo público y de lo privado. Por lo que su obra se convierte en revolucionaria al atentar contra la tradición de silencio que envolvía al mundo femenino en el círculo social de la burguesía de entonces. Con su obra Frida, creemos, ha contribuido mucho más que Diego Rivera y que cualquier otro/a artista de su época a la idea del arte como arma revolucionaria para derrocar el poder establecido. Su obra opera contra la ideología dominante sobre la condición de la mujer con el fin de luchar contra la opresión femenina e intentar su transformación.

8.- Frida Kahlo hace de su enfermedad, de su invalidez un elemento básico para crear su propia leyenda artística. Es muy consciente de la enorme fuerza que tiene la imagen y cuida certeramente tanto su imagen física, como su imagen artística, teniendo muy en cuenta al espectador que contempla su imagen. Convierte su vida y su obra en un verdadero espectáculo.



9.- En Frida Kahlo la pasión por la vida está a la vista en cada detalle de su obra, pasión que se expresó de muchas maneras: desde su exuberante arreglo personal hasta su militancia política, pero ante todo su inquebrantable voluntad de crear, intentando siempre no dejarse vencer por los estragos causados por el accidente y las enfermedades que padeció durante su vida.

10.- En Frida Kahlo podemos ver los siguientes rasgos biográficos “típicos” que constituyen la leyenda del artista:

- Se declara autodidacta.
- Afirma no pertenecer a ninguna corriente artística, proclamando su individualismo.
- Su persona, sobre todo su enfermedad y su sufrimiento se convierten en tema de su obra. Su obra es el espejo de su alma. Hay una estrecha relación entre el carácter del artista y su obra.
- Como muchos artistas sufre depresiones, piensa en el suicidio, tiene miedo a perder la razón y, al mismo tiempo, declara su admiración por la locura, pues ve en ella la posibilidad de sentirse más libre. Frida se psicoanaliza para escarbar en su yo profundo, para llegar al conocimiento de sí misma.
- Muestra una desmesurada obsesión por el trabajo. Si bien no era disciplinada con su trabajo debido a que muchas veces su estado físico se lo impedía. Siempre tuvo miedo de no poder seguir pintando.
- Frida destaca por su excentricidad y por su exotismo.
- En Frida podemos ver a la artista como mensajera que comunica emociones y sentimientos. Su arte trasciende personalmente al artista y se sitúa en el espectador. Frida entiende el arte como una forma de provocación y cree en las facultades mágicas de la imagen. Sus cuadros no dejan indiferente al espectador.
- En los últimos años de su vida, Frida Kahlo quiere contribuir con su arte al cambio social y político y pone su arte al servicio del movimiento revolucionario comunista. Cree firmemente que el marxismo dará la salud a los enfermos de la sociedad y demuestra su compromiso político no sólo en sus últimos cuadros, sino también en su vida personal. Con su trabajo quiere contribuir a la lucha por la paz y la libertad.

11.- La leyenda del artista sigue viva en Frida Kahlo, pues encarna una imagen de mujer carismática, que reúne feminidad, responsabilidad política, originalidad expresiva, tragedia, valentía física y libertad.

Asociada su obra a su biografía y a su relación conyugal, se la vio durante las primeras décadas del siglo XX como la mujer sufriente, como “la herida abierta”, como “el pincel de la angustia”.

Las feministas de los setenta encontraron en sus obras el atrevimiento a subvertir lo privado y lo público, a pintar con el cuerpo, y quisieron ver el conjunto de su obra como ejemplo de la afirmación de Simone de Beauvoir: “Lo personal es político”.

El verdadero auge de Frida Kahlo no surgió hasta mediados de los 70 del pasado siglo XX, veinte años después de su muerte, cuando de pronto su imagen se convirtió en un verdadero icono. Sus autorretratos mostrando

a una frágil mujer cejijunta se exhibieron en museos, exposiciones y en la prensa. Las feministas la tomaron como bandera, sus compatriotas la llegaron a adorar; no cabe duda que despertó la curiosidad general. Frida llenó las bibliotecas de publicaciones sobre su obra y vida, Frida se mostró en el teatro, Frida se convirtió en fuente de innumerables conferencias y Frida apareció en el celuloide.

A fines de los ochenta, estuvo demasiado expuesta a los activismos exagerados que la veían como un símbolo del sexismo y la injusticia: la mujer creativa agobiada por el hombre opresivo.

Actualmente sigue siendo una figura mítica por su magnetismo y su originalidad. En nuestro mundo actual, Frida Kahlo forma parte del conjunto de artistas que nos enseñan las cicatrices de este mundo herido, de este mundo enfermo.

A continuación del capítulo dedicado a Frida Kahlo, describimos “mi” obra plástica (capítulo 6) y justificamos el porqué de su presencia en la tesis como proceso y término del análisis llevado a efecto en el trabajo de investigación. Su inclusión me ha permitido reflexionar sobre el valor (y la virtualidad) de “mis” diarios en la realización material de “mi” obra artística y adentrarme en el marco teórico desde el que proyecto “mi” obra plástica.

Aunque, como es lógico, “mi” obra pertenece a una época, formación y concepción del arte que se enmarca en las postrimerías del siglo XX y comienzos del siglo XXI, he pretendido en todo momento traspasarle el sello de “mi” personalidad, alejado y equidistante de los extremos.

He pretendido reflejar “mis” sueños en el lienzo, en el barro, en el bronce.

He pretendido identificarme en todo momento con “mi” obra: me gusta modelar, me gusta plasmar mis vivencias. En todo caso, me gusta verme reflejada en ella. “Mis” narcisos son un ejemplo fehaciente de lo dicho.

De otra parte, “mis” diarios han ido reflejando “mi” pulso con el arte. “Mis” mejores ideas aparecen plasmadas en ellos. “Mis” diarios se convierten para “mi” en estanques en donde se encuentra la dualidad de lo que es contenido y el continente, de lo patente y de lo latente.

En “mis” diarios hay palabras, pensamientos y sentimientos que descienden a las profundidades del estanque y allí reposan; a veces emergen, otras veces se sumen en un profundo lecho de barro en el fondo de sus aguas. Podemos asomarnos al estanque a contemplarnos cuantas veces lo necesitemos y, cada vez que lo hagamos, las propias aguas del estanque nos devolverán nuestra propia imagen; podemos leer en ellas, si miramos con atención, lo que tan solo la apacible agua del estanque sabe sobre “mi”. “Mis” obsesiones creativas y las personales aparecen inundadas por las aguas del estanque.

“Mis” obras obedecen a la línea curva. La esfera es la base común sobre la que parto, ya que “mis” formas orgánicas se encuentran alejadas de los ángulos, de las aristas y de los picos. La esfera nos sugiere, por su redondez, la idea de no tener principio ni fin, de infinitud. Es un símbolo infinito de eternidad.

“Mi” obra gira en torno a la naturaleza, parte de ella y se inserta en la propia naturaleza.

La pose del modelo ha sido también punto de partida en diversos proyectos que he iniciado: mediante el dibujo, y centrándome, sobre todo, en el grafismo de la línea, reflejo dicha pose a la vez que, a partir de ella, reflexiono mediante la escritura sobre el concepto de que todos y cada uno de nosotros adoptamos diversas poses a la hora de presentarnos al resto de la sociedad. La imagen que proyectamos de nuestra persona se encuentra en estrecha relación con la imagen que creamos de nosotros mismos a partir de nuestras poses ante determinadas situaciones. “Mi” obra tiene conciencia de su periodo de gestación.

En el epílogo (capítulo 7) nos centramos en la situación actual del arte y del artista. Planteamos la cuestión de que el arte de hoy en día está siendo presionado (y cuestionado) —al estar expuesto de manera inmediata a los ojos de la sociedad—; da la impresión de que se le exige demasiada responsabilidad al artista, parece como si esperásemos que un grito múltiple e impersonal anunciase: “Venga, artistas del siglo XXI, haced algo que realmente nos sitúe en la cima de la historia del Arte, que marque con caracteres indelebles nuestras obras artísticas”.

Creemos en la enfermedad y en la curación. La ciencia experimental así lo presenta: la enfermedad existe para confirmar la curación y esta nos devuelve a la salud, estado de partida en el ser humano.

Hay numerosos artistas que han padecido y que padecen una enfermedad; la muerte, en muchos casos, nos ha arrebatado a esos artistas, pero sus obras permanecen con nosotros, ¿no es acaso algo mágico, algo sorprendente?

La enfermedad patológica, o mental, o el delirium asociado a estupefacientes, o la excesiva ingesta de alcohol, en muchos artistas, ha sido con frecuencia fuente de inspiración. La enfermedad ha sido asociada al genio creativo del artista como parte de la leyenda del artista.

La obra de arte supera al ciclo natural de la vida. La obra de arte permanece, aunque la sensibilidad y consideración por parte de la sociedad pueda variar al juzgarla, según las épocas. Por ello podemos pensar que la obra de arte se alza por encima de la sociedad desde su permanencia en el tiempo, y así es como se demuestra la universalidad del arte; universalidad que le hace volar alejado de la sociedad, volar a través de los años, volar a través de las nubes, trascender en el tiempo.

A modo de ejemplo final, hemos elegido la biografía de Saura para identificar en él la creación y la enfermedad, para ejemplificar, a partir de su obra, sus obsesiones y su estética, para ejemplificar, a partir de su vida, la leyenda del artista en los primeros años del siglo XXI.

Como no podía ser de otra manera, dada la amplitud de los temas tratados, hemos ido describiendo, en los capítulos que conforman el presente trabajo de investigación, casos singulares de artistas que han padecido algún tipo de enfermedad patológica o mental y obviando a otros. La investigación ha sido selectiva, ya que pretendíamos encontrar los rasgos más singulares de la leyenda del artista entroncados con la enfermedad.



Con los nombrados y descritos, significativos para nuestra investigación- tanto por su representación social cualitativa como por su valor artístico reconocido-, nuestro trabajo de investigación "Imagen, artista y enfermedad en la creación plástica" ha vertebrado la leyenda del artista hasta nuestros días y ha puesto las bases para la descripción y análisis de futuras leyendas de artistas, acercando la mitología –y su interpretación- al hecho artístico. Indudablemente, en la selección de los artistas nombrados han operado también criterios de sensibilidad y de atracción estética hacia su obra o su persona.

En nuestro trabajo de investigación, hemos intentado, en todo momento, ilustrar nuestros planteamientos y nuestras descripciones con obras significativas relativas a los temas tratados.

En unos casos, hemos utilizado imágenes que nos acerquen a los personajes que tratamos: fotografías, autorretratos, bustos escultóricos, etc. En otros, nos hemos centrado en destacar las obras más significativas, desde nuestra sensibilidad, desde el lugar que merecen a la crítica, desde la perspectiva de nuestra investigación, de los autores seleccionados para vertebrar el trabajo de investigación.

En todos los casos son obras que reflejan determinados acontecimientos que han sido importantes en la biografía de los artistas seleccionados y que presentan una estrecha relación con la investigación del presente trabajo. Sin embargo, en ocasiones, hemos seleccionado imágenes de obras plásticas que reflejan directamente, a veces de manera muy literal, aspectos relacionados con determinadas patologías y el genio creativo.

Como hemos ido apuntando en los capítulos que componen el presente trabajo de investigación, hemos de destacar, una vez más, la relación existente a lo largo de la historia de la humanidad (y de la artística, en particular, a partir de determinados rasgos presentes en la configuración de la leyenda del artista) entre imagen, artista y enfermedad. Asimismo, hemos de destacar la selección de artistas y de imágenes llevada a cabo en esta Tesis doctoral y la exclusión, por tanto, de un número considerable tanto de artistas como de imágenes.

Somos, asimismo, conscientes de las autolimitaciones impuestas en nuestro trabajo de investigación con el fin de conseguir los objetivos propuestos.



## 9. ÍNDICE DE DOCUMENTACIÓN

### 9.1. ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

#### A

ADORNO, T. W., *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.

AGUADO, Jesús, *Hormigas en el cielo: algunas consideraciones sobre el alma de Susy Gómez*, en *Susy Gómez, el timón de mis almas*, CAC, Málaga, 2009.

ALMELA, Ramón, *La imagen del artista actual, snobismo y enigma*, en: [www.criticarte.com/Page/file/art2002.ImagenArtistaActual.html](http://www.criticarte.com/Page/file/art2002.ImagenArtistaActual.html)

ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco, *El talento creador: Rasgos y perfiles del genio*, Madrid, Temas de hoy, 1996.

AZUÁ, FÉLIX DE, *Baudelaire (y el artista de la vida moderna)*, Anagrama, Barcelona, 1999.

#### B

BACHELARD, G., *El agua de los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

BARTRA, Eli, *Mujer, ideología, y arte: Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*, Barcelona, La Sal, 1987.

BAUDELAIRE, Charles, *Los paraísos artificiales*, Madrid, Akal, 1983.

BAUDELAIRE, Charles, *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, Madrid, Visor, 1983.

BAUDELAIRE, Charles, *Poesía completa*, Edición bilingüe, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1984.

BAUDOUIN, CH., *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Psique, 1972.

BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.

BAUDRILLARD, J., *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila Editor, 1973.

BEUYS, Joseph, *Aprovechar a las ánimas. Fer profit a les animes*, Catálogo de la Exposición, Sa Nostra. Caixia de Balears, y Diputación Provincial de Granada, 1992.

BEUYS, Joseph, Catálogo de la exposición, Szeemann, H. (com.), París, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1994.

BEUYS, Joseph, *Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006.

BERGER, John, *El tamaño de una bolsa*, Madrid, Taurus Pensamiento, 2001.

BERNÁNDEZ SANCHÍS, Carmen, *Joseph Beuys*, Madrid, Ed. Nerea, 1998.

BODERMANN-RITTER, Clara, *Joseph Beuys: cada hombre un artista. Conversaciones*, Madrid, Visor, 1995.

BODERMANN-RITTER, *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrológicas. Ensayos. Discursos*. Bonn, Editorial Inter Nations, 1986.

BRENOT, Philippe, *El genio y la locura*, Barcelona, Ediciones, 1998.



## C

- CACCIARI, M., *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- CEZÁNNE, Paul, Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, 1984.
- CHADWICK, Whitney, *Women artist and the Surrealist movement*, London, Thames and Hudson, 1991.
- COCTEAU, Jean, *Opium. Diario de una desintoxicación*, Paris, Gallimard, 1930.
- CORMAN, L., *Narcisismo y frustración de amor*, Barcelona, Herder, 1977.

## D

- DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, (2ª Ed.), Pre-Textos, 2005.
- DEL CONDE, Teresa, *Frida Kahlo: La pintora y el mito*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1992.
- DEL RÍO DIEGUEZ, María, *Creación artística y enfermedad mental*, Directora: Dra. Marián López Fernández Cao, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, UCM, Madrid, 2006
- DRAE, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- DUBUFFET, Jean, *Catálogo de la Exposición*, Fundación Juan March, Madrid, 1976.
- DUBUFFET, Jean, "L'arte brut préféré aux arts culturels" (1949), en *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, París, Gallimard, 1967.
- DUMÉZIL, Georges, *L'héritage indoeuropéen à Rome*, París, Gallimard, 1949.
- DURAND, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993.

## E

- EDWARDS, Betty, *Dibujar con el lado derecho del cerebro: curso para aumentar la creatividad y la confianza artística*. Barcelona, Urano, 1994
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Punto Omega, 1974.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- ENRIC JARDÚ. *Paul Klee*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1990.

## F

- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- FREUD, Sigmund, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967 (Original publicado en 1910).
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro/Sigmund Freud. El hombre de la arena; E.T.A. Hoffmann*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1979.
- FREUD, Sigmund, *Conferencias de Introducción al psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- FREUD, Sigmund, "Introducción al narcisismo", en *Obras completas. Volumen XIV*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2000.

- FROMM, Erich, "IV Narcisismo individual y social" en *El corazón del hombre*, México, F.C.E., 1966.
- FROMM, Erich, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, FCE., 1979.
- FRYE, N., *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

## G

- GARDNER, Howard, *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.
- GARDNER, James, *¿Cultura o Basura?*, Acento Editorial, Madrid, 1996.
- GHISELIN, B., *The Creative Process*, Berkeley, University of California Press, 1952.
- GILMAN, Sander L., "Los locos como artistas", en *La colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, MACba, 2001.
- GOMBRICH, Ernst. H., Julian HOCHBERG, Max BLACK, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1973.
- GOMBRICH, Ernst. H., *Historia del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2, Barcelona, Debate, 2005.
- GONZÁLEZ, V., *La mitología, historia de la mitología griega y romana*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 2001.
- GRAVES, R., *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 2 vols.
- GRIMBERG, Salomon, *Nunca te olvidaré: de Frida Kahlo para Nickolas Muray: fotografías y cartas inéditas*, Barcelona, México: RM, 2005.
- GRIS, Juan, *Catálogo de la exposición Juan Gris (1887-1927)*, Ministerio de Cultura. Banco de Bilbao, Madrid, 1985.
- GRODDECK, George, *The book of the it. (El libro del Ello)(1923)*. New York: International Universities Press, 1976. (Título original: *Das Buch vom Es*)

## H

- HAFTMANN, W., *Paul Klee*, München, Prestel, 1950
- HERRERA, Hayden, *Una biografía de Frida Kahlo*. México, Diana, 1998.
- HERRERA, Hayden, *Why Frida Kahlo speaks to the 90's* en The New York Times, 28 de octubre de 1990.
- HIDALGO, Manuel, "Loca de amar", sobre la exposición de CAMILLE CLAUDEL, en la Fundación Mapfre, Madrid, diario El Mundo, 16-11-2007.
- HOFMANN, W. y THOMAS, K.: *Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos*. Colección Van der Grinten, (Catálogo). Diputación de Zaragoza y Caja Madrid. Zaragoza, 1989
- HONTORIA, J. "Entrevista a Louise Bourgeois", en El Cultural, El Mundo, Madrid, 29/07/04, pp 32-33.
- HOWATSON, M. C., *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1991.
- HUGES, R., *A toda crítica. Ensayos sobre arte y aristas*, Barcelona, Anagrama, 1992.

## I

IMBERT, G., *La intimidación como espectáculo: de la televerdad a la telebasura (Hacia una estética de lo hipervisible)* en la Revista de Occidente nº201, febrero, 1998. La hora de los monstruos: Imágenes de lo prohibido en el arte actual (págs. 88-100)

IZZI, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 2000.

## J

JAMIS, Rauda, *Frida Kahlo*, Barcelona, Circe, 1988.

JULIEN, Nadia, *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 1997.

JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1981.

JÜNGER, Ernst, *El trabajador. Dominio y figura*, Barcelona, Tusquets, 1993.

JÜNGER, Ernst, *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1934

## K

KAHLO, Frida, *Aquí les dejo mi retrato/ Frida Kahlo; prólogo de Ana María Moix; introducción y notas de Raquel Tíbol*, Barcelona, Lumen, 2005.

KAHLO, Frida, *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato. Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe*, Madrid, Debate; Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.

KAHLO, Frida, *Escrituras/ Frida Kahlo; selección, proemio y notas, Raquel Tíbol*, México, Universidad Autónoma de México, 1999.

KETTENMAN, Andrea, *Frida Kahlo: 1907-1954: dolor y pasión*, Colonia, Taschen, 2001.

KIRK, G.S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 2006.

KRAPPE, A. H., *La genèse des mythes*, París, Payot 1967.

KRIS, Ernst, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, Schocken, 1952.

KRIS, E., *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.

KRISTEVA, Julia, *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1985.

KRISTEVA, Julia, *Historias del amor*, México, Siglo XXI, 1983.

KRISTEVA, Julia, *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI, 1988.

KUH, Katharine, *Mi historia de amor con el arte moderno. Secretos de una vida entre artistas*, Madrid-México, Turner y F.C.E., 2007.

## L

LACAN, *El Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

LACAN, *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

LANGER, E. J., *La creatividad consciente*, Barcelona, Paidós, 2006.



LACH, C., *La cultura del narcisismo. El individuo en fuga de lo social en un estado de desilusión colectiva*, Milán, Bompiani, 1988.

LAMARHE-VADEL, BERNARD, *Joseph Beuys*. Madrid, Siruela, 1994.

LEGGE, Elizabeth, *Max Ernst: The psychoanalytic sources*, Ann Arbor, UMI Press, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C., *Totemism*, Boston, Beacon Press, 1963.

LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1974.

LOMBROSO, Cesare, *Genio e Follia*, Milán, 1864.

LOWE, Sarah M., *Frida Kahlo*, New York: Universe series on women artists, 1991.

## M

MACBA, *La colección Prinzhorn*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2001.

MACGREGOR, Jhon M, *The discovery of the art of the insane*, Princeton, N.J; Guildford, Princeton University Press, 1989.

MADDOX, Conroy, *Salvador Dalí, 1904-1989, Excéntrico y genial*, Benedikt Taschen, Colonia, 1990.

MARCUSE, H., (1955) *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, 1989.

MARCHAN FIZ, SIMÓN: *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986.

MARTÍNEZ-FALERO, Luis, *Narciso en España. De los orígenes a la desmitificación del mito*, Madrid, Ediciones Clásica, 2011.

MATUSSEK, P., *La creatividad*, Barcelona, Herder, 1985.

MELCHIOR-BONNET, S., *Historia del espejo*, Barcelona, Herder, 1996.

MELETINSKI, E. M., *El mito*, Madrid, Akal, 2001.

MENENE, Gras, "En el abismo interior", en el catálogo de la exposición de Paloma Navares *Luces de hibernación*, Comunidad de Castilla y León, 1997.

MOLINUEVO, Jose Luis, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

MONSIVÁIS, Carlos, *Frida Kahlo: una vida, una obra*, México, Era, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

MORRIS, Frances, *Louise Bourgeois: tejiendo el tiempo*, en CAC Málaga, 2001.

## N

NAVARES, Paloma, exposición *Luces de Hibernación*, Valladolid, 1997.

NAVARES, Paloma, exposición, *Preludio de un jardín artificial*, Caracas, 1997.

NEUMANN, B., *La identidad personal: anatomía y sumisión*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1973.

NEUMANN, Eckhard, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos, 1992.

## O

ORTIZ MONASTERIO, P., *Frida Kahlo, sus fotos*, México, RM, 2010.

## P

PARDO, José Luis, *La intimidación*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

PEIRY, Lucienne, *L'art brut*, París, Flammarion, 1997.

PENDERGRAST, Mark, *Historia de los espejos*, Barcelona, Ediciones B, 2003.

PRINZHORN, Hans, "Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales", en *La colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, MACBA, 2001.

PRINZHORN, Hans, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Madrid, Cátedra, 2012.

## Q

QUANCE, Roberta Ann, *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid, Machado Libros, 2000.

## R

RANK, O., *The truth and reality*, Nueva York, 1958.

RANK, O., *The myth of the Birth of the Hero*, New York, Alfred Knopf, 1964.

RANK, O., *El trauma del nacimiento*, Buenos Aires, Paidós, 1981.

REYERO, Carlos, *La belleza imperfecta: discapacitados en la vigilia del arte moderno*, Madrid, Siruela, 2005.

RICO, Araceli, *Frida Kahlo: Fantasía de un cuerpo herido*. México, Plaza y Valdés, 1993.

RIVERA, Diego, *My Art, My Life*, New York, N.Y, The Citadel press, 1960.

RIVERA, Diego, *Frida Kahlo y el arte mexicano en Frida Kahlo: 1907-1954* (catálogo), Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992.

RÖSKE, Thomas, *Der Artat als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*, Universidad de hamburgo, Bielefeld, Aisthesis, 1995.

RUIZ, Enrique Andrés (coord.), *El oficio del artista*, Madrid, Junta de Castilla y León, 1996

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada Editores, 2009.

ROMERO RODRIGUEZ, Julio, *El mito del artista y la locura: estudio de la tradición cultural y la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*. Director, Manuel Sánchez Méndez, Tesis doctoral inédita, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, UCM, 2001.

ROMO, Manuela, *Psicología de la creatividad*, Barcelona, Paidós, 1997.

ROMO, Manuela, *Teorías implícitas y creatividad artística*, en *Creativity's Global Correspondents—2003*, Nueva York, Board, 2003.

## S

- SALOMÉ, L. A., *Aprendiendo con Freud*, Barcelona, Alertes, 1978.
- SALOMÉ, L. A., *El narcisismo como doble dirección. Obras psicoanalíticas*, Barcelona, Tusquest, 1982.
- SANDBLOND, Philip, *Enfermedad y creación: cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- SARPE, Klee, Gran Biblioteca, Madrid, 1979.
- SAURA, Antonio, Entrevista en *El País Semanal* del 24 de mayo de 1998
- SCHADE, Werner, *Joseph Beuys. Early Watercolors and Drawings*, Munich, Schirmer Art Books, 2004.
- SCHNEIDER, D., *El psicoanalista y el artista*, México, FCE, 1974.
- SELMA DE LA HOZ, José Vicente, *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos del narcisismo en el siglo XX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- SENNETT, R., *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad de la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997.
- SENNETT, R., *La conciencia del ojo*, Barcelona, Ediciones Versal, 1991.
- SMITH-SHANK, D., *Gender, creativity, and Genius*, University Northern Illinois, School of Art, 2005.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas: y El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.
- SOUSSLOFF, Catherine M., *The absolute artist: the historiography of a concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- SPENCE, Lewis, *Introducción a la mitología*, Madrid, M. E., Editores, 1996.
- STACHELHAUS, HEINER: *Joseph Beuys*. Ed. Parsifal. Barcelona, 1990.
- STOICHITA, V. I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999.

## T

- THOMAS MANN, *La montaña mágica*, Madrid, Edhasa, 2005.
- THOMPSON, J. B., "El yo y la experiencia en un mundo mediático", en *"Los media y la modernidad"*, Barcelona: Paidós, 1998.
- TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo. Una vida abierta*, México, Universidad Autónoma de México, 2002.
- TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo: Crónicas, testimonios y aproximaciones*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.

## U

- UGALDE GÓMEZ, N. Y CORONEL RIVERA, J. R., *Frida Kahlo: la metamorfosis de la imagen. La selva de sus vestidos, los Judas de sus venas*, Barcelona, RM, 2005.



## V

VVAA, *La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico*, (Catálogo) Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, 2001.

V.V.A.A, *La otra historia del arte: heterodoxos, raros y olvidados*, Madrid, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2006.

VVAA, *El realismo en el arte contemporáneo: 1900-1950: Cursos de iniciación al arte contemporáneo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

VASARI, G. (1550), *le vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Bologna, Heredi di Euangelista Dozza, 1647, 3 vols. (trad. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, London: Macmillan, reprint, New York, AMS Press, 1976).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Gauguin*, Flohic editions, París, 1991.

VISCHER, Theodora, *Beuys und die Romantik*, Cologne, 1983.

VOLKMAR ESSERS, *Henri Matisse 1869 - 1954. Master of Colour*, Cologne, Benedikt Taschen, 1993.

## W

WALDMAN, Diane, *Mark Rothko in New York, 1903-1970. A Retrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York : H.N. Abrams, 1978.

WALTER, Ph., *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

WEISBERG, Robert, *Creatividad. El genio y otros mitos*, Barcelona, Labor, 1987.

WIEGAND, W., "El mensaje de la muerte. La visión de la realidad en Joseph Beuys", en *Entorno a la muerte de Joseph Beuys. Necrológicas, ensayos, discursos*, Bonn, Inter Nations, 1986.

WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1985.

WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1966.

## Z

ZAMORA, Martha, *Frida Kahlo: the brush of Anguish*, San Francisco, Chronicle Books, 1990.

## 9.2. ÍNDICE DE IMÁGENES

### CAPÍTULO 1

#### **Figura 1.1.**

*I'm a real artist*, Keith Arnatt, 1972.

<http://www.labalights.com/art.html>

Keith Arnatt es un artista y fotógrafo conceptual nacido en Whales en 1930. "I am a real artist" es una contundente, directa y humorística provocación que captura la esencia del arte conceptual, un movimiento artístico que empezó en los años sesenta y que clamaba por un arte que únicamente tenía sentido como concepto y no por su forma o materia. Potencia la fuerza de las ideas por encima de la forma y de la materia y cuestiona la noción básica del "Artista".

#### **Figura 1.1 a).**

Firma de Salvador Dalí.

<http://www.tiawitty.com/2011/01/las-678-firmas-de-dali.html>

#### **Figura 1.2.**

El urinario con la firma de Duchamp, 1917.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/12/01/cultura/1101926851.html>

#### **Figura 1.3.**

Página del diario de Frida Kahlo con su firma.

"El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato", Fuentes Carlos y Lowe Sarah M., Ed. RM Verlag, Mexico, 2006.

#### **Figura 1.4.**

Boceto de Salvador Dalí para la película de Hitchcock *Spellbound*.

<http://labriot.wordpress.com/2010/11/08/allegro-con-brio/>

Se dice que este dibujo de Dalí era una ilustración para la Autobiografía (que no "biografía") de B. Cellini, pero no es del todo exacto. Se trata de un boceto para la película de Hitchcock *Spellbound*.

#### **Figura 1.5.**

Afrodita hecha por Menofanto, detalle de la inscripción. S. I a.C.

Museo nacional Romano.

<http://elenegp.wordpress.com/2011/12/06/los-frescos-del-museo-nacional-romano/>

#### **Figura 1.6.**

Retrato de Sócrates, copia romana del S. I en mármol de la estatua original realizada por Lysippos en bronce, Museo del Louvre, París.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/socrates.htm>

#### **Figura 1.7.**

Busto de Platón, copia romana de la hermana griega del s. IV a.C., Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague.

[http://ficus.pntic.mec.es/~wque0012/filantigua/platon/05\\_imagenes.htm](http://ficus.pntic.mec.es/~wque0012/filantigua/platon/05_imagenes.htm)

**Figura 1.8.**

Busto de Aristóteles copia romana de la griega original en bronce realizada por Lysippos en 330 a. C.

<http://www.culturaencadena.com>

**Figura 1.9.**

*Homero*, escultura de Philippe Laurent Roland, 1812, Museo del Louvre.

[http://www.elpais.com/fotogaleria/Homero/1812/escultura/Philippe/Laurent/Roland/expuesta/Louvre/elpfot/20100717elpbabpor\\_6/les/](http://www.elpais.com/fotogaleria/Homero/1812/escultura/Philippe/Laurent/Roland/expuesta/Louvre/elpfot/20100717elpbabpor_6/les/)

**Figura 1.10.**

Busto de Sófocles de la colección Farnesio (ahora en Nápoles), Museo Pushkin, Moscú.

<http://vidasfamosas.com/2012/02/20/sofocles-dramaturgo-griego/>

**Figura 1.11.**

Deméter y Triptolemos, detalle, cerámica figuras rojas, periodo clásico, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Alemania.

<http://medraina.blogspot.com/2007/03/el-triunfo-de-demter.html>

**Figura 1.11 a).**

Misterios eleusinos. Deméter y Perséfone, y un candidato al rito de iniciación orientado a producir la experiencia extática de muerte y resurrección.

<http://2012-viajerosdelsol.blogspot.com/2011/04/sobre-el-domingo-de-resurreccion.html>  
"En la antigua Grecia se conmemoraba la vuelta de Perséfone, hija de Deméter, diosa de la tierra, desde las profundidades del Infierno a la superficie terrestre; simbolizaba la resurrección de la vida en primavera tras la desolación del invierno". Este era el mito en el que se basaba los misterios eleusinos, que eran ritos de iniciación anuales al culto a estas diosas agrícolas Deméter y Perséfone.

**Figura 1.12.**

*Apeles hace callar a Alejandro Magno*, grabado de Salvator Rosa (h. 1661).

<http://es.wikipedia.org/wiki/Apeles>

Apeles.- Las fuentes antiguas recogen varias leyendas en torno a este pintor. Plinio el Viejo dice que Alejandro, al ver un retrato de su concubina preferida, Campaspe, comprendió que Apeles estaba enamorado. En lugar de enfadarse, ya se conoce el carácter impetuoso de Alejandro, el rey ofreció su compañera al pintor. Alejandro, que se consideraba como un dios, estimaba tanto a Apeles y su arte que soportó varios comentarios fastidiosos por parte de este último. Se dice que Apeles, por ejemplo, hizo comprender a Alejandro que hablaba de pintura sin conocimiento y le dijo que hacía reír hasta a los ayudantes que preparaban sus colores. Esta escena fue representada en un grabado por Salvator Rosa.

**Figura 1.12 a).**

Las tres gracias. Fresco de Pompeya. S.I.

[http://www.epapontevedra.com/arte/L%C3%A1minas/Arte%20Romano\\_003.htm](http://www.epapontevedra.com/arte/L%C3%A1minas/Arte%20Romano_003.htm)



**Figura 1.12 b).**

La poetisa de Pompeya. Fresco de Pompeya. S.I.

[http://www.theartwolf.com/masterworks/safu\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/masterworks/safu_es.htm)

**Figura 1.13**

*Nerón y Séneca* (después de la restauración). Eduardo Barrón. Vaciado a molde, escayola, 135 x 260 x 148 cm. 1904. Madrid, Museo Nacional del Prado.

<http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/instalacion-especial-emneron-y-senecaem-de-eduardo-barron-tras-su-restauracion/>

**Figura 1.13. a).**

Busto de Nerón que formaba parte de una estatua de unos 2.40 m de altura realizada después del 64 a. C, Glipoteca de Múnich, Alemania.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/neron.htm>

**Figura 1.14.**

Estatua de Adriano con los atributos de Marte.

[http://www.elconfidencial.com/cache/2008/07/23/46\\_museo\\_britanico\\_muestra.html](http://www.elconfidencial.com/cache/2008/07/23/46_museo_britanico_muestra.html)

**Figura 1.15.**

*Memorias de Adriano (Mémoires d'Hadrien)* Marguerite Yourcenar, 1951.

[http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela\\_historica/obras\\_destacadas/memorias\\_adriano.html](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/obras_destacadas/memorias_adriano.html)

**Figura 1.16.**

Busto de Antínoo copia del original de la Villa Adriana, en Tívoli. Actualmente en el Louvre. Mármol S. XVIII.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%ADnoo>

**Figura 1.17.**

Estatua original de Marco Aurelio. Museos Capitolinos. Roma, Italia.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Statua\\_Marco\\_Aurelio\\_Musei\\_Capitolini\\_Fronte](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Statua_Marco_Aurelio_Musei_Capitolini_Fronte)

**Figura 1.18.**

Copia de la escultura original de Marco Aurelio, Roma, Plaza Capitolio.

<http://www.guiderome.com/guia-roma-museos-capitolinos.htm>

**Figura 1.19.**

Miniatura medieval que representa a Platón, Séneca y Aristóteles.

<http://podemoshablar.blogspot.com/2010/07/seneca-y-la-oratoria.html>

**Figura 1.20.**

Representación medieval del demonio, *daemon* o *daimon*.

<http://bestiary.ca/beasts/beastgallery262.htm#>

**Figura 1.21.**

Capitel románico que representa a una Arpía, animal traicionero y tentador que atrae a los humanos hacia el pecado. Se representa con cabeza de mujer o de hombre, cuerpo de ave y cola de reptil.

<http://saludyromanico.blogspot.com/>

**Figura 1.22.**

Capitel románico que representa al dragón infernal devorando a un humano. Iglesia de San Quirce, Segovia.

<http://saludyromanico.blogspot.com/>

**Figura 1.23.**

Capitel románico que representa "El Bien triunfando sobre el Mal". Iglesia de San Miguel de Fuentidueña, Segovia.

<http://saludyromanico.blogspot.com/>

**Figura 1.24.**

Gremios y artesanos. Fabricante de dedales.

<http://gremios.ih.csic.es/artesanos/index>.

**Figura 1.25.**

Ilustración que representa al gremio de impresores.

<http://gremios.ih.csic.es/artesanos/index>.

**Figura 1.26.**

Artesano trabajando en un gremio.

<http://gremios.ih.csic.es/artesanos/index>.

**Figura 1.27.**

El hombre de Vitrubio, Leonardo da Vinci realizado alrededor del año 1490 en uno de sus diarios.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Hombre\\_de\\_Vitruvio](http://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio)

**Figura 1.28.**

Platón y Aristóteles, Luca della Robbia, Panel de mármol del lado norte del campanario, base inferior. Museo dell' Opera del Duomo, S. XV.

<http://www.sarasuati.com/dialogo-entre-platon-y-su-discipulo-aristoteles-sobre-la-estetica-y-el-arte/>

**Figura 1.29.**

Ilustración de un albañil de Boloña.

<http://gremios.ih.csic.es/artesanos/index>.

**Figura 1.30.**

Platón y Aristóteles en *La Escuela de Atenas*, de Rafael Sanzio, pintada entre 1510 y 1512 como parte de una comisión para decorar con frescos las habitaciones que hoy en día son conocidas como las estancias de Rafael, ubicadas en el Vaticano.

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/aristoteles/>

**Figura 1.31.**

Autorretrato de Vasari (1511-1574). Arquitecto, pintor y escritor.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Giorgio\\_Vasari](http://es.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Vasari)

**Figura 1.32.**

Autorretrato de Ghiberti en la Puerta del Paraíso del Baptisterio de la Catedral de Florencia.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Lorenzo\\_Ghiberti](http://es.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Ghiberti)

**Figura 1.33.**

Puerta del Paraíso en el Baptisterio de la catedral de Florencia, Lorenzo Ghiberti. Fue realizada en 1452 y permaneció en la fachada

hasta 1990, cuando fue sustituida por una réplica.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Grace\\_Cathedral-Ghiberti\\_doors.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Grace_Cathedral-Ghiberti_doors.jpg)

**Figura 1.34.**

La creación de Adán y Eva, detalle de uno de los fragmentos de la Puerta del Paraíso del baptisterio de la Catedral de Florencia, Lorenzo Ghiberti.

<http://www.friendsofart.net/en/art/lorenzo-ghiberti/creation-of-adam-and-eve>

**Figura 1.35.**

Antiguo grabado que muestra a Ptolomeo como creador del Universo

[http://es.wikipedia.org/wiki/Claudio\\_Ptolomeo](http://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_Ptolomeo)

Ptolomeo, astrónomo, químico, geógrafo y matemático greco-egipcio. En el Renacimiento se reconstruía el *Mapa Mundi* a partir de la *Geographia* de Ptolomeo.

**Figura 1.36.**

Dios como arquitecto del Universo *Bible moralisée*, Viena.

*El alma se siente empavorecida y tiembla a la vista de lo bello, porque siente que evoca en sí misma algo que no ha adquirido a través de los sentidos sino que siempre había estado depositado allí dentro en una región profundamente inconsciente.*

Platón, *Fedro*.

En: Carmen Bonell: "*La divina proporción. Las formas geométricas*" Ed. UPC 1999.

**Figura 1.37.**

Representación del hombre-microcosmos-pentágono de Henri Cornille-Agrippa, consejero e historiógrafo del emperador Carlos V, tal como aparece en su tratado *De Occulta Philosophia* (1533), en el capítulo dedicado a la «Proporción, Medida y Armonía del Cuerpo humano».

<http://www.renaissanceastrology.com/agrippa.html>

*Puesto que el Hombre es obra de dios, la más bella, la más perfecta, su imagen, y compendio del mundo universal, es llamado por ello el pequeño mundo, y por consiguiente encierra en su composición más completa, en su armonía... todos los números, las medidas, los pesos, los movimientos...*

**Figura 1.37 a).**

Tornillo sin fin. Boceto de Leonardo da Vinci.

<http://buzondepinturaporjuanjosebarajas.blogspot.com.es/2011/04/bocetos-de-leonardo-da-vinci.html>

**Figura 1.37 b).**

Fisiología del cerebro. Boceto de Leonardo da Vinci .

<http://buzondepinturaporjuanjosebarajas.blogspot.com.es/2011/04/bocetos-de-leonardo-da-vinci.html>



**Figura 1.38.**

Retrato de Marsilio Ficino, grabado de Edme de Boulonois.

Marsilio Ficino ( 1433,- 1499, Florencia) fue el artífice del renacimiento del neoplatonismo. Este sacerdote y filósofo renacentista florentino, protegido de Cosme de Médicis y de sus sucesores, incluyendo Lorenzo de Médici (llamado "el Magnífico"), encabezó la famosa Academia platónica florentina.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Marsilio\\_Ficino](http://es.wikipedia.org/wiki/Marsilio_Ficino)

**Figura 1.39.**

*"Melancolía I"* Alberto Durero, 1514, Grabado, 31 cm × 26 cm

Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa\\_I](http://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa_I)

Para realizar la estampa, Durero se inspiró en las ideas que Marsilio Ficino recoge en su libro *Libri de Triplici Vita*, sobre el carácter melancólico y saturniano. El hecho de que su título sea Melancolía I se explica recurriendo a otra fuente: el libro *De Occulta Philosophia* de Agrippa de Nettesheim, que fue publicado en 1531 y cuyo manuscrito era conocido desde 1510. Agrippa distinguía entre la "melancolía imaginativa", la "melancolía mentalis" y la "melancolía rationalis". Aunque no se sabe con certeza si Durero pensó en realizar una serie con estos tres aspectos de la melancolía. Es considerada la obra más misteriosa de Durero y se caracteriza, como muchas de sus obras, por su iconografía compleja y su simbolismo. Es una composición alegórica que ha suscitado diversas interpretaciones. Se ha sospechado que Melancolía I había sido concebida bajo el sentimiento de duelo por la pérdida de su madre. Incluso se ha dicho que los números del cuadrado mágico contendrían una referencia secreta a la fecha del fallecimiento.

**Figura 1.40.**

*La creación de Adán*, Capilla Sixtina. Miguel Ángel.

Constituido por las dos manos de los protagonistas que acaban de separarse después haber estado en estrecha unión. La figura de Dios, enmarcada por los pliegues de un manto rojo, está acompañada por ángeles sin alas, de expresión asombrada.

[http://rincondelartedejudit.blogspot.com.es/2011/05/la-capilla-sixtina-la-gran-obra\\_08.html](http://rincondelartedejudit.blogspot.com.es/2011/05/la-capilla-sixtina-la-gran-obra_08.html)

**Figura 1.41.**

Dios como creador del universo. Capilla Sixtina. Miguel Ángel.

<http://www.nodulo.org/ec/2008/n072p01.htm>

**Figura 1.42.**

Retrato de Miguel Ángel, Marcello Venusti, 1535.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_%C3%81ngel](http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_%C3%81ngel)

Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564), arquitecto, escultor y pintor italiano renacentista, considerado uno de los más grandes artistas de la historia tanto por sus esculturas como por sus pinturas y obra arquitectónica.

Desarrolló su labor artística a lo largo de más de setenta años entre Florencia y Roma, que era donde vivían sus grandes mecenas, la familia Médicis de Florencia, y los diferentes papas romanos. Fue el primer artista occidental del que se publicaron dos biografías en vida:

*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, de Giorgio Vasari, publicada en 1550 en su primera edición, en la cual fue el único artista vivo incluido.

*Vita de Michelangelo Buonarroti*, escrita en 1553 por Ascanio Condivi, pintor y discípulo de Miguel Ángel, que recoge los datos facilitados por el mismo Buonarroti.

#### **Figura 1.43.**

Autorretrato de Rafael Sanzio, Galería de los Uffizi, Florencia.

Raffaello Sanzio (1483 –1520) pintor y arquitecto italiano del Alto Renacimiento. Además de su labor pictórica, que sería admirada e imitada durante siglos, realizó importantes aportes en la arquitectura y, como inspector de antigüedades, se interesó en el estudio y conservación de los vestigios grecorromanos. Hijo de un pintor de modesta relevancia, fue considerado un *niño prodigio* por su precoz habilidad y al quedar huérfano se formó en los talleres de varios artistas de prestigio. A los 25 años obtuvo su primer encargo oficial, la decoración de las Estancias Vaticanas, donde pintó algunos frescos como *La escuela de Atenas*, considerado una de sus obras cumbres. Junto con Miguel Ángel y Leonardo da Vinci forma el trío de los grandes maestros del período. Después de su muerte, la influencia de su principal rival, Miguel Ángel, se intensificó hasta los siglos XVIII y XIX, cuando las cualidades más serenas y armoniosas de Rafael, fueron consideradas de nuevo como un modelo superior.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Raphael\\_Santi](http://es.wikipedia.org/wiki/Raphael_Santi)

#### **Figura 1.44.**

El papa Julio II, el otro gran mecenas de Miguel Ángel, por Rafael Sanzio.

<http://www.conmemora.com/politica?start=20>

#### **Figura 1.45.**

David de Miguel Ángel Buonarroti. Realizada en mármol blanco entre 1501 y 1504 mide 5,17 m por encargo de la *Opera del Duomo* de la Catedral de Santa María del Fiore de Florencia. La escultura representa al Rey David bíblico en el momento previo a enfrentarse con Goliat, y fue acogida como un símbolo de la República de Florencia frente a la hegemonía de sus derrocados dirigentes, los Médici, y la amenaza de los estados adyacentes, especialmente los Estados Pontificios.

<http://lafraternidaddotcom.wordpress.com/2012/03/06/la-capilla-sixtina-de-miguel-angel-espectacular-recorrido-virtual/>

**Figura 1.46.**

*Lección de Anatomía.* Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Mauritshuis, La Haya, 1632.

<http://www.monografias.com/trabajos16/escuelas-del-pensamiento/escuelas-del-pensamiento.shtml#RACIONALLISMMO>

**Figura 1.47.**

*El viajero frente a un mar de niebla.* Caspar David Friedrich, 1818.

<http://medianochebajoelsol.blogspot.com.es/2011/04/aprender-morir.html>

"*El hombre es un dios cuando sueña  
y un mendigo cuando reflexiona*". Hölderlin

**Figura 1.48.**

Charles Pierre Baudelaire (1821-1867).

<http://bodegonesypaisajes.blogspot.com.es/2011/05/importantes-pinturas-impresionistas.html>

**Figura 1.48 a).**

*Retrato de Baudelaire,* Gustave Courbet, 1847.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Baudelaire](http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire)

**Figura 1.49.**

*Autorretrato de madurez,* Antonio Rafael Mengs, pintor de cámara de Carlos III, 1773.

<http://www.bib.cervantesvirtual.com>

**Figura 1.50.**

*Sátira del suicidio romántico,* Leonardo Alenza, Museo Romántico, Madrid, c. 1839.

<http://labelledamesensmerci.wordpress.com/category/romanticismo/>

**Figura 1.51.**

*La pesadilla,* Henry Fuselli, Óleo sobre lienzo, Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos, 1781. Un ejemplo de pintura Sturm und Drang.

<http://radinito.wordpress.com/2009/05/02/>

**Figura 1.52.**

Un águila devora las entrañas de Prometeo.

[http://www.ual.es/personal/fjgarcia/Bib\\_Esq\\_Pro.htm](http://www.ual.es/personal/fjgarcia/Bib_Esq_Pro.htm)

**Figura 1.53.**

*Prometeo roba el fuego de Zeus mientras dormita con Ganimedes,* Christian Griepenkerl (1839-1916), maestro de Schiele.

<http://zaratustraenequilibrio.blogspot.com.es/2009/11/prometeo-roba-el-fuego.html>

**Figura 1.54.**

Nietzsche en 1875 con 31 años.

<http://auladefilosofia.net/2008/10/28/apunte-biografico-de-friedrich-nietzsche/>

**Figura 1.55.**

Nietzsche en 1899, 55 años, dibujo de Hans Olde.

<http://auladefilosofia.net/2008/10/28/apunte-biografico-de-friedrich-nietzsche/>



**Figura 1.56.**

Friedrich Wilhelm Nietzsche retratado por Edvard Munch, 1906. Munch le pinta un extraordinario retrato a partir de la fotografía del filósofo que le regala un amigo.

<http://fredalvarez.blogspot.com.es/2012/04/nietzsche-y-el-caballo.html>

**Figura 1.57.**

Nietzsche en el manicomio de Jena, 1899, 55 años.

<http://auladefilosofia.net/2008/10/28/apunte-biografico-de-friedrich-nietzsche/>

**Figura 1.58.**

Byron en su lecho de muerte, lienzo al óleo, Joseph-Denis Odevaere, Groeninge Museum, Brujas, 1826.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Lord\\_Byron](http://es.wikipedia.org/wiki/Lord_Byron)

**Figura 1.59.**

George Gordon Byron, según un cuadro de Thomas Phillips de 1813.

<http://www.papelenblanco.com/tag/romanticismo>

**Figura 1.60.**

*A radical visionary Newton*, William Blake, 1795. <http://www.soho-art.com>

**Figura 1.61.**

*La muerte de Sócrates*, Jacques-Louis David, óleo sobre lienzo, 1787.

[http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_muerte\\_de\\_S%C3%B3crates](http://es.wikipedia.org/wiki/La_muerte_de_S%C3%B3crates)

**Figura 1.62.**

*Prometeo no debiste traer el fuego*, Esperanza D'Ors, 1995.

<http://esperanzadors.com>

**Figura 1.63.**

*Santa faz*. El velo de la Verónica, Alberto Durero, 1513.

[http://ec.aciprensa.com/wiki/Archivo:Santa\\_faz.jpg](http://ec.aciprensa.com/wiki/Archivo:Santa_faz.jpg)

**Figura 1.64.**

San Bartolomé mostrando su piel desollada (en la que hay un autorretrato de Miguel Ángel) detalle de El Juicio Final, Miguel Ángel.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Capilla\\_Sixtina](http://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_Sixtina)

**Figura 1.65.**

*Ecce-homo. Cristo y los críticos*. James Ensor, 1891.

<http://arteyartistas.files.wordpress.com>

**Figura 1.66.**

*Descendimiento*, Marc Chagall, 1941.

<http://aaaaarte.com>

**Figura 1.67.**

*El Cristo Amarillo*. Paul Gauguin. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm. General Purchase Funds, 1889.

<http://www.artepinturaygenios.com>

**Figura 1.68.**

*Retrato de Theo*, Van Gogh, Museo Van Gogh de Amsterdam, 1887.

"Siempre ha causado extrañeza que no hubiera retratos de Theo, dada la intimidad entre los dos", dijo la vocera del museo Linda Snoek. El retrato data de, cuando los dos vivían juntos en París, un período menos conoci-

do de la vida de Van Gogh, ya que casi todo lo que se sabe sobre la vida de Vincent proviene de sus cartas a Theo.

« El 29 de julio de 1890, en un campo de trigo de Auvers sur Oise, Van Gogh se disparó un tiro en el pecho; en uno de los bolsillos del cadáver figuraba, incompleta, la última carta a su hermano Théo. Las cartas de Vincent a Théo, escritas con asiduidad a lo largo de veinte años, constituyen simultáneamente una autobiografía y una confesión de estética.»

Referencia: Vincent Van Gogh, Cartas a Théo, © Apocatastasis.com: Literatura y Contenidos Seleccionados

[http://www.elpais.com/fotografia/cultura/Autorretrato/Vincent/van/Gogh/retrato/hermano/Theo/elpfotcul/20110622elpepicul\\_3/les/](http://www.elpais.com/fotografia/cultura/Autorretrato/Vincent/van/Gogh/retrato/hermano/Theo/elpfotcul/20110622elpepicul_3/les/)

**Figura 1.69.**

*Autorretrato con Cristo Amarillo*, Paul Gauguin. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. Colección Particular, 1889.

<http://www.artepinturaygenios.com/2012/>

**Figura 1.70.**

*El hospital de Arles*, Van Gogh, Óleo sobre lienzo, Oskar Reinhart Collection, Winterthur, Switzerland, 1889.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent\\_van\\_Gogh](http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh)

**Figura 1.71.**

*La estación de Perpiñán*, Salvador Dalí, 1965.

<http://www.artepinturaygenios.com/2012/06/la-obsesion-de-dali.html>

**Figura 1.72.**

*Galarina*, Salvador Dalí, Óleo sobre lienzo, Donación de Dalí al Estado español. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras, 1945.

[http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es\\_50obres.html?ID=W0001104](http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es_50obres.html?ID=W0001104)

**Figura 1.73.**

James Ensor en su estudio.

<http://sukilbide.wordpress.com/category/estudio-de-pintura/#jp-carousel-4260>

**Figura 1.74.**

*El pintor calavera*, James Ensor.

[http://66.84.15.77/art\\_20th\\_century/ensor3.html](http://66.84.15.77/art_20th_century/ensor3.html)

**Figura 1.75.**

Museo de Antropología Criminal "Cesare Lombroso" - Turín.

<http://atlasobscura.com/place/cesare-lombroso-s-museum-of-criminal-anthropology>

**Figura 1.76.**

Cabeza del propio Lombroso. Museo de Antropología Criminal "Cesare Lombroso" - Turín.

<http://atlasobscura.com/place/cesare-lombroso-s-museum-of-criminal-anthropology>

**Figura 1.77.**

*El gran masturbador*, Salvador Dalí, Óleo sobre lienzo, 110 x 150 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1929.

Gracias a Gala, que sería la compañera de toda su vida, entró en el círculo surrealista de Breton en 1929. Dalí exhibió, a partir de entonces, sus patologías más ocultas en sus pinturas. En esa fecha pintó *El gran masturbador*, un autorretrato en el que se describe a sí mismo como un ser blando, que se disuelve, como resultado de la acción a la que alude el título; de su rostro emergen símbolos habituales en el Dalí surrealista, como el león, que hace referencia a las pasiones, o el saltamontes con hormigas, que alude a la erección y al cosquilleo del deseo, que le perturba. A la derecha, un anzuelo insinúa la captura de Dalí por Gala. Debajo del rostro del pintor aparecen dos amantes en una playa, un paisaje duro, cristalino, típico en su obra, frente a la blandura con la que suele describir las figuras.

<http://www.kalipedia.com>

**Figura 1.78.**

Sigmund Freud (Freiberg, hoy Příbor, Moravia 1856 – Londres 1939).

<http://psicoanalisisycultura.com/freud/el-psicoanalisis-sigmund-freud/>

**Figura 1.79.**

Freud y el Comité. Sentados: Freud, Sándor Ferenczi y Hanns Sachs. De pie: Otto Rank, Karl Abraham, Max Eitingon y Ernest Jones.

En 1902, un grupo pequeño de doctores, de escritores y de críticos comenzó a reunirse las tardes de los miércoles en la residencia de Freud para discutir sus ideas y los planes. Estas reuniones eran los principios de la sociedad psicoanalítica de Viena. Freud estableció un círculo interno de seguidores devotos, el llamado Comité.

**Figura 1.80.**

*Santa Ana, La Virgen y el Niño*, Leonardo da Vinci, Museo del Louvre, 1510-13.

<http://randomthings-maru.blogspot.com.es/2012/01/crisis-en-el-louvre-por-agresiva.html>

**Figura 1.81.**

Interpretación freudiana de un buitre en el cuadro de Leonardo da Vinci

*Santa Ana, La Virgen y el Niño*.

En la obra desempeña un papel fundamental el recuerdo o fantasía de infancia de Leonardo de haber sido visitado en su cuna por un ave de presa introduciéndole la cola en su boca. De ello deriva precisamente el mayor defecto de la incursión de Freud: la traducción errónea del término original milano por buitre. De ahí se abandonará la idea del pájaro oculto en el cuadro *Santa Ana, La Virgen y el Niño*, así como el nexo con el jeroglífico correspondiente a la palabra egipcia madre, dado que en ambos casos se alude a un buitre y no al milano del cuaderno de anotaciones de Leonardo.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Un\\_recuerdo\\_infantil\\_de\\_Leonardo\\_da\\_Vinci](http://es.wikipedia.org/wiki/Un_recuerdo_infantil_de_Leonardo_da_Vinci)



**Figura 1.82.**

Leonardo Da Vinci.

<http://atencionatupsique.wordpress.com/category/pseudociencia-casos-clinicos-de-freud/>

**Figura 1.83.**

*Arch of Hysteria* (Arco de Histeria), Louise Bourgeois, 1993.

"Una obra de arte no necesita explicación. La obra tiene que hablar por sí misma... La única responsabilidad del artista es ser absolutamente verdadero con uno mismo". - *Louise Bourgeois*, 1979.

Traducción de la autora de la Tesis; En:

*Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición organizada por la Tate Modern en asociación con el Centro Pompidou; Tate Modern, Londres del 10 de octubre del 2007- 20 de enero de 2008. Publicado en 2007 por Frances Morris, Londres.

**Figura 1.84.**

*Cell* (Arch of hysteria) , Louise Bourgeois, 1992-1993.

LOUISE BOURGEOIS. "The secret of the Cells" Rainer Crone y Petrus Graf Schaesberg, Ed. Prestel, Munich, Berlin, London, New York.

**Figura 1.85 y 1.86.**

*Cell I*, Louise Bourgeois, 1991.

"El dolor comienza en cualquier punto y se dirige hacia cualquier

dirección// Cada Cell tiene que ver con el miedo. Miedo es dolor...//

Cada Cell tiene que ver con el placer del voyeur; mirar y ser observado"

*Louise Bourgeois*, 1979.

Traducción de la autora de la Tesis; En:

-LOUISE BOURGEOIS. "The secret of the Cells" Rainer Crone y Petrus Graf Schaesberg, Ed. Prestel, Munich, Berlin, London, New York

**Figura 1.87.**

El Diván de Freud.

<http://psicoanalisisycultura.com/freud/el-psicoanalisis-sigmund-freud/>

**Figura 1.88.**

*Casa de ojos*, Louise Bourgeois, acuarela sobre papel, 43x32, 5 cm, 1997.

-Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

**Figura 1.89.**

*Unconscious compulsive thoughts*, (Pensamientos compulsivos inconscientes) Louise Bourgeois, 1998.

-Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

**Figura 1.90.**

Fotografía de Louise Bourgeois por Robert Mapplethorpe.

[www.mapplethorpe.org/](http://www.mapplethorpe.org/)

**Figura 1.91.**

*Femme Maison*, Louise Bourgeois, 2005.

"Louise Bourgeois- La famille", catálogo de la exposición: "Louise Bourgeois- La famille", del 12 de Marzo al 5 de Junio de 2006 en la Kunsthalle de Bielefeld, Thomas Kellein-Köln: König, 2006, Alemania.

**Figura 1.92.**

*Centauro Quirón*, William Blake.

<http://www.viajesconmitia.com/2011/01/14/los-preceptos-de-quiron/>

**Figura 1.93.**

*Centauro Quirón*.

<http://www.viajesconmitia.com/2011/01/14/los-preceptos-de-quiron/>

**Figura 1.94 y 1.95.**

*Retablo de Isenheim*, La crucifixión, Mathis Gothart Nithard, llamado Grünewald, elaborado entre los años 1512 y 1516.

Está formado por 9 paneles, siendo el más conocido su tabla central, con una Crucifixión, que mide 269 cm de alto, y 307 cm. de ancho. Está pintado al temple y óleo sobre panel de madera de tilo.

**Figura 1.96.**

Fotografía de la exposición "Arte degenerado" en la Haus der Kunst de Múnich en 1937.

<http://ollodaarte.wordpress.com/2011/12/18/arte-degenerado/>

**Figura 1.97.**

Hitler, Goebbels y Ziegler en la exposición, ARTE DEGENERADO, Múnich, 1937.

<http://luisgpoleo.blogspot.com.es/>

**Figura 1.98.**

Cartel de la exposición Arte Degenerado, Múnich, 1937.

<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/133c/133cproj/04proj/GinderNaziArt047.htm>

**Figura 1.99.**

*Borrado de la lista*, Paul Klee, Colores al óleo sobre papel encerado transparente, 31.5 x 24 cm. Colección Felix Klee, Berna, 1933.

[www.swissinfo.ch/spa/especiales/paul\\_klee/index.html?cid=899562](http://www.swissinfo.ch/spa/especiales/paul_klee/index.html?cid=899562)

**Figura 1.100.**

*Caín o, Hitler en el infierno*, George Grosz, 1944.

<http://olga-totumrevolutum.blogspot.com.es/2011/07/la-nueva-objetividad-alemana-la-obra-de.html>

**Figura 1.101.**

*Guerra*, Marc Chagall, 1966.

<http://deplatayexacto.wordpress.com/>

**Figura 1.102.**

*El beso*, Pablo Picasso, Museo Picasso, París, 1969.

<http://www.gnosisprimordial.com/?tag=arte-degenerado>

**Figura 1.103.**

Exhibición Nazi de "Arte Degenerado", 1937, Munich.

<http://rociarte.blogspot.com.es/2012/07/arte-entre-las-guerras.html>

**Figura 1.104.**

Fotografía de Pablo Picasso.

<http://vivaelarte-cabusri.blogspot.com.es/2012/07/mi-amor-al-arte.html>

**Figura 1.105.**

Fotografía de Ernst Kris.

<http://jmdirstein.wordpress.com/tag/definition/>

**Figura 1.106.**

Freud su estudio y grafía.

<http://psicoanalisisycultura.com/freud/el-psicoanalisis-sigmund-freud/>

**Figura 1.107.**

Fotografía de Jung.

<http://dc95.4shared.com/doc/IZ6llhIO/preview.html>

**Figura 1.108.**

The Life and Death of Marina Abramovic (Vida y muerte de Marina Abramovic) en el Teatro Real.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

Creación de Marina Abramovic y Robert Wilson, con música de Antony y William Basinski, es un encargo y nueva producción del Teatro Real, que reúne sobre el escenario a la artista serbia Marina Abramovic, considerada la “abuela del arte de la performance”, al actor y escritor Willem Dafoe, al director de escena Bob Wilson y al cantante y compositor Antony, en un espectáculo en el que se hermanan el teatro, la música y la palabra para describir la sobrecogedora biografía de la artista serbia representada por ella misma.

**Figura 1.109.**

Marina Abramovic en *The Life and Death of Marina Abramovic (Vida y muerte de Marina Abramovic)* en el Teatro Real.

Marina Abramovic es una artista de performance que investiga y explora los límites de lo psíquico y mental. En sus performance se ha laceraado a sí misma, se ha flagelado, ha congelado su cuerpo en bloques de hielo, tomando drogas para controlar sus músculos, con las cuales ha quedado muchas veces inconsciente, y hasta en una ocasión casi morir de asfixia recostada dentro de una cortina de oxígeno y llamas.

[http://www.mcu.es/novedades/2012/novedades\\_TReal\\_MarinaAbramovic.html](http://www.mcu.es/novedades/2012/novedades_TReal_MarinaAbramovic.html)

**Figura 1.110.**

*Rest Energy*, Marina Abramovic y Ulay, 1980.

En *Rest Energy* (1980), sostenían un arco tirante cargado con una flecha y apuntando al corazón de Abramovic, con sólo la fuerza de sus cuerpos manteniendo la tensión. Micrófonos grabaron la rápida aceleración del pulso de ambos.

Nacida en Belgrado en 1946, hija de guerrilleros yugoslavos, sus primeras performances fueron una forma de rebelarse contra su estricta educación y la cultura represiva del gobierno de posguerra de



Tito. Como todo su trabajo, eran purificaciones rituales encaminadas a liberarla de su pasado. En 1975 Abramovic conoce a Ulay, un artista con quien tiene en común sus preocupaciones artísticas. En las siguientes dos décadas viven y colaboran juntos, realizan performances y viajan alrededor del mundo. Sus performances exploran los parámetros del poder y la dependencia dentro de la relación triangular entre ambos y los espectadores.

<http://www.enfocarte.com/1.12/performance.html>

**Figura 1.111.**

*Breathing in and breathing out*, Marina Abramovic con Ulay, 1977.

En esta performance unieron sus bocas con fuerza y pegaron micrófonos a sus gargantas, respirando el oxígeno de los pulmones del otro, hasta que al final -al límite con la asfixia- sólo intercambiaban dióxido de carbono.

Muchas de las performances de Abramovic en estos 30 años han sido brutales y desconcertantes. Algunas de ellas concluyen sólo cuando alguien del público interviene. Buscando el límite en el cual el público comprueba su resistencia a atestiguar el dolor y el sufrimiento, Abramovic crea un punto de ruptura, marcando radicalmente las sensaciones del presente del espectador. Ella ha dicho: "Estoy interesada en un arte que perturbe y rompa ese momento de peligro; por eso, el público tiene que estar mirando aquí y ahora. Deja que el peligro te concentre; esta es la idea, que te concentres en el ahora".

[www.lafabrica.com/es/galerias-exposiciones/29/marina\\_abramovic](http://www.lafabrica.com/es/galerias-exposiciones/29/marina_abramovic)

**Figura 1.112 y Figura 1.113.**

*"Cada hombre, un artista"*, Joseph Beuys.

Joseph Beuys pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto «ampliado» del arte, abriendo el horizonte de la creatividad más allá del ghetto del arte... Para ello en 1974 funda la «Universidad Libre Internacional» junto al premio Nobel de literatura Heinrich Böll. Se trata de una universidad sin sede, donde se ponen en práctica las ideas pedagógicas del artista, ocupando la creatividad un lugar privilegiado como ciencia de la libertad; cada hombre es un artista, con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas.

[http://www.margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)

**Figura 1.114.**

*Morfología del cerebro de Sigmund Freud*, Dalí.

<http://jralonso.es/2011/05/08/historias-de-la-neurociencia-dali-y-el-cerebro-de-freud/>

**Figura 1.115.**

*Retrato de Picasso*, Dalí, Óleo / tela, 65.50 x 56.00 cm. TEATRE-MUSEU DALÍ, 1947.

[http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es\\_50obres.html?ID=W0000056](http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es_50obres.html?ID=W0000056)

**Figura 1.116.**

Narciso, Caravaggio, Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Corsini, Roma, 1600.

<http://lapupilainsomne.wordpress.com/page/52/?categ>

**Figura 1.117.**

*Sigmund Freud*, Dalí.

Freud anotó en su diario: "Hasta entonces me sentía tentado de considerar a los surrealistas, que aparentemente me han elegido como santo patrón, como locos integrales (digamos al 95%, como el alcohol puro). Aquel joven español, con sus espléndidos ojos de fanático e innegable dominio técnico, me movió a reconsiderar mi opinión"

<http://www.taringa.net/posts/info/1833128/El-viejo-del-psicoanalisis.html>

**Figura 1.118.**

*Metamorfosis de Narciso*, Salvador Dalí, Óleo sobre lienzo, 50,8 x 78,3 cm, 1937.

"Si se mira durante algún tiempo, con un ligero retroceso y una cierta fijeza distraída, la figura hipnóticamente inmóvil de Narciso, ésta desaparece progresivamente, hasta volverse absolutamente invisible. La metamorfosis del mito se produce en ese momento exacto, pues la imagen del Narciso se transforma súbitamente en la imagen de una mano que emerge de su propio reflejo. Esta mano sostiene con la punta de sus dedos un huevo, una semilla, el bulbo del cual nacerá el nuevo Narciso: la flor. Al lado se puede observar la escultura caliza de la mano, mano fósil del agua que sostiene la flor abierta."

<http://sindromedestendhal.wordpress.com/>

**Figura 1.119.**

*El mar de los Narcisos*, Esperanza D'Ors, aluminio fundido, 2010.

<http://www.fundicionesfinge.com/espanol/esperanza.html>

**Figura 1.120.**

Los cuatro elementos Naturales, Esperanza D'Ors, León.

Esta obra ha sido patrocinada por la Cámara de Comercio de León con motivo de la celebración de su centenario en diciembre de 2008. La obra "los cuatro elementos" supone una representación de cuatro mitos clásicos: Prometeo (fuego), Sísifo (tierra), Narciso (agua) e Ícaro (aire). Estas cuatro claves son las que los antiguos utilizaron para describir los mitos de la esencia humana, sus miedos, anhelos y limitaciones.

<http://esperanzadors.com>

**Figura 1.121.**

*Ophelia*, Sir John Everett Millais, Tate Collection, London, 1851/52.

<http://loscuatroelementos.wordpress.com/2010/11/23/ophelia/>

**Figura 1.122.**

*El espejo de mi soledad*, Esperanza D'Ors, Teatro Alcázar, Madrid.

<http://esperanzadors.com>

**Figura 1.123.**

*Narciso y su sombra*, Esperanza D'Ors.

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/4443/Esperanza\\_dOrs](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/4443/Esperanza_dOrs)

**Figura 1.124.**

*Melancolía. A Alejandra Pizarnik*, Paloma Navarés; Objeto de tocador, celofán, tinta, 1995.

<http://es.scribd.com/doc/48033669/DelAlmaHerida>

**Figura 1.125.**

*Jardín de la melancolía. Al hombre cansado de la vida*, Paloma Navarés, Instalación de luz y de fotografía, 2004/2006.

<http://es.scribd.com/doc/48033669/DelAlmaHerida>

**Figura 1.126.**

*Lágrimas de verano*, Paloma Navarés, Instalación fotográfica: cibatrans y útiles de pesca. 330x 150 x 35 cm, 2000.

Catálogo de la exposición: Paloma Navarés, Fragmentos del jardín de la memoria, 17 enero- 10 marzo, sala de Exposiciones temporales Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1996.

**Figura 1.127.**

*Soy mis lágrimas*, Paloma Navarés, Arcilla, hilos de colores, 1995/96.

Catálogo de la exposición: Paloma Navarés, Fragmentos del jardín de la memoria, 17 enero- 10 marzo, sala de Exposiciones temporales Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1996.

**Figura 1.128**

People, Ellen J. Langer.

<http://www.ellenlanger.com/art/>

**Figura 1.128 a).**

Ellen J. Langer con una de sus obras.

Es doctora en filosofía, profesora de psicología en la Universidad de Harvard y autora de numerosos libros. También es coeditora de *Higher Stage of Development* y *Beliefs, Attitudes and Decision Making*. Es miembro de la Fundación Guggenheim y fue galardonada con varios premios.

Además de su trabajo como profesora, investigadora y escritora, Ellen es artista. Sus obras se exhiben en la Galería Julie Heller en Provincetown, Massachusetts y en la J&W Gallery en New Hope, Pennsylvania.

<http://langer.socialpsychology.org/publications>

**Figura 1.129.**

El Puerto de Cannes, Pierre Bonnard, 1927.

<http://www.wikipaintings.org/es/pierre-bonnard/the-port-in-cannes-1926>

**Figura 1.130.**

Autorretrato, Pierre Bonnard, 1889.

<http://www.wikipaintings.org/es/pierre-bonnard/self-portrait-1889>

**Figura 1.131, Figura 1.132 y Figura 1.133.**

Obra de Ellen J. Langer.

<http://www.ellenlanger.com/art/>



**Figura 1.134.**

Jackson Pollock.

<http://www.artespain.com/tag/jackson-pollock>

**Figura 1.135.**

Jackson Pollock y el Action Painting.

<http://jacksonpollocksigloxx.wordpress.com/imagenes/>

**Figura 1.136**

Henri Matisse dibujando.

<http://lamorcilla.com/2011/1726/pintor-henri-matisse-acudio-a-la-fiscalia-a-denunciar-el-robo-de-una-de-sus-obras-pero-le-pintaron-una-paloma/>

**Figura 1.136 a).**

Polinesia, El mar, Henri Matisse, 1946.

<http://byricardomarcenaroi.blogspot.com.es/2012/07/painter-matisse-henri-1869-1954-part-14.html>

**Figura 1.137.**

Georgia O'Keeffe (1887-1986).

<http://entornoartistico.blogspot.com.es/2010/10/georgia-okeeffe.html>

**Figura 1.138.**

Flores, Georgia O'Keeffe (1887-1986).

"La mayor parte de la gente en la ciudad corre tanto, que no tiene tiempo de mirar flores. Quiero que las miren, lo quieran o no".  
<http://lavansadadelart.blogspot.com.es/2009/05/georgia-okeeffe-la-sinfonia-trista-de.html>

**Figura 1.139.**

Amapola Roja, Georgia O'Keeffe, 1927.

"Si una mira detenidamente una flor, tiene todo el mundo delante suyo".  
<http://alegraycolor.blogspot.com.es/2009/11/las-flores-de-georgia-okeeffe.html>

**Figura 1.140.**

Imagen de la película "Un perro andaluz", Luis Buñuel.

<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/43ce1154b9b35f5df68a76643ed92609>

**Figura 1.141.**

*El espejo falso o el falso espejo*, René Magritte, MOMA, Nueva York, 1935.

<http://tic-iesbjb.blogspot.com.es/2012/06/plastica-3er-ano-3er-ano.html>

**Figura 1.142.**

*El ojo del tiempo*, Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 1949.

[http://www.plusemas.com/ocio\\_fuera\\_de\\_casa/agenda/joyas\\_de\\_artista\\_del\\_modernismo\\_a\\_las\\_vanguardias\\_museo\\_nacional\\_de\\_arte\\_de\\_cataluna\\_barcelona/1922.html](http://www.plusemas.com/ocio_fuera_de_casa/agenda/joyas_de_artista_del_modernismo_a_las_vanguardias_museo_nacional_de_arte_de_cataluna_barcelona/1922.html)

**Figura 1.143.**

*Esto no es una pipa*, René Magritte, Los Angeles, County Museum, 1928/29.

Michel Foucault le dedicó a esta obra un interesante ensayo titulado *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, donde aprovecha para reforzar sus teorías sobre la débil ilusión que liga las palabras y las cosas

<http://personal.telefonica.terra.es/web/auladefilosofia/arte/magritte.htm>

**Figura 1.144.**

*Los dos misterios*, René Magritte, París, Galería Isy-Branchot, 1966.

En este caso el problema es triple: la palabra "pipe" no es una pipa, la imagen de la pizarra tampoco es una pipa, pero resulta que tampoco lo es esa enorme "Idea platónica de pipa" que flota en el aire. Magritte insiste en varias de sus obras en las dificultades que presenta el conocimiento o el arte entendido como representación.

<http://personal.telefonica.terra.es/web/auladefilosofia/arte/magritte.htm>

**Figura 1.145.**

París, principios del S. XX .

<http://artemcmonteverde.wordpress.com/los-fauvistas/>

**Figura 1.146.**

Fotografía de André Bretón.

<http://meridemerienda.blogspot.com.es/2011/11/nadja-andre-breton.html>

**Figura 1.146 a).**

El surrealismo.

<http://eicablog.blogspot.com.es/>

<http://cronofamas.blogspot.com.es/2012/03/webquest-las-vanguardias-4-eso.html>

**Figura 1.147.**

Sala Central, Exposición Internacional de Surrealismo, Galerie de Beaux-Arts, París, 1938.

<http://lisablanca.blogspot.com.es/2011/09/art-of-this-century-y-las-formas-de.html>

**Figura 1.148.**

*Objeto indestructible, (objeto para ser destruido)* Man Ray, Metrónomo con recorte fotográfico, 1923-64.

<http://objetosmagicos.wordpress.com/2009/09/24/objeto-indestructible-objeto-para-ser-destruido/>

Nueve años después Man Ray es abandonado por su pareja, Lee Miller, a consecuencia de lo cual Man Ray sustituyó el ojo de alguien desconocido por el de su ex amante, y cambió el título del ready-made por el de Objeto de destrucción. En 1957, un grupo de estudiantes destruyeron, en efecto, el metrónomo, pero Man Ray lo reconstruyó en 1963, y lo tituló definitivamente Objeto indestructible, dándole a la obra un giro conceptual

**Figura 1.149.**

*El violín de Ingres*, Man Ray, 1924.

<http://www.manray-photo.com/catalog/index.php>

**Figura 1.150**

Las miradas alucinadas de Dalí (izquierda) y su camarada en el surrealismo, Man Ray, en París, el 16 de junio de 1934, según fotografía de Carl Van Vechten.

[http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es\\_50obres.html?ID=W0001104](http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es_50obres.html?ID=W0001104)

**Figura 1.151.**

*El gran paranoico*, Salvador Dalí, 1936.

[http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es\\_50obres.html?ID=W0001104](http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es_50obres.html?ID=W0001104)

**Figura 1.152.**

Dalí en la década de los 60, luciendo el ostentoso mostacho que le caracterizaba, 1965.

“La única diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco”

[http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador\\_Dal%C3%AD](http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD)

**Figura 1.153.**

El balcón, Manet, 1868 - 1869.

Retrato burgués donde vemos a Berthe Morisot, de Fanny Claus y Antonin Guillemet. En la mayoría de sus retratos Manet buscaba la naturalidad en las poses de sus personajes, quería llegar a representar como era su personalidad

[http://yentoncesen.blogspot.com.es/2012\\_03\\_01\\_archive.html](http://yentoncesen.blogspot.com.es/2012_03_01_archive.html)

**Figura 1.154.**

*Erik Satie. El Bohemio o el poeta de Montmartre*, Ramón Casas, 1891.

<http://elrincondemisdosvarios.blogspot.com.es/2011/09/ramon-casas-i-carbo-pintor-modernista.html>

**Figura 1.155.**

*Ein Abend in Berlin, (Una tarde en Berlín)*, George Grosz, 1929.

<http://www.lacolectaimaginaria.com/2011/05/george-grosz-expresionista-aleman.html>

**Figura 1.156.**

Reunión de intelectuales de la época (artistas y escritores) en el Café Pombo.

<http://trendslabbcn.blogspot.com.es/2010/10/fondo-la-bohemia-y-el-romanticismo-del.html>

**Figura 1.157.**

*At the Moulin Rouge, The Dance*, Henri de Toulouse Lautrec, Museo de Arte de Filadelfia, 1890.

[http://artesvisualesenlaungs.blogspot.com.es/2011\\_06\\_01\\_archive.html](http://artesvisualesenlaungs.blogspot.com.es/2011_06_01_archive.html)

**Figura 1.158.**

Dalí en 1924 irrumpió en la vida pública.

Dalí Entró en contacto con el movimiento surrealista e invitó incluso a los surrealistas de París a trasladarse a Cadaqués y definió su arte, bastante adecuadamente, como «actividad crítico-paranoica».

[http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es\\_50obres.html?ID=W0001104](http://www.salvador-dali.org/dali/coleccio/es_50obres.html?ID=W0001104)



**Figura 1.159.**

Arte africano.

<http://lanaveva.wordpress.com/2009/11/09/mascaras-al-vivo-del-arte-africano/>

**Figura 1.160.**

*Autorretrato*, Erich Heckel, 1883.

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=66356](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=66356)

**Figura 1.161.**

*Zwiesprache (Dialogue)*, Max Pechstein, 1920.

<http://es.amorosart.com/obra-pechstein-zwiesprache-29709-es.html>

**Figura 1.162.**

*Máscaras. Naturaleza Muerta III*, Emil Nolde, 1911.

<http://www.artepinturaygenios.com/2012/04/expresionismo.html>

**Figura 1.163.**

*Tahitianas*, Gauguin, Óleo sobre lienzo. 69 x 91,5 cm. Museo de Orsay, París, 1891.

<http://www.ciudadpintura.com>

**Figura 1.164.**

Mandala, arte budista.

Los mándalas son diagramas o representaciones esquemáticas y simbólicas del macrocosmos y el microcosmos, utilizados en el budismo y el hinduismo.

<http://ignasividaldez.blogspot.com.es/2012/05/podemos-hacer-mandalas-de-los-servicios.html>

**Figura 1.165.**

Dibujo infantil etapa presquemática.

<http://www.psicodiagnosis.es/areaespecializada/instrumentosdeevaluacion/eldibujoinfantilsusignificadopsicologico/index.php>

**Figura 1.166.**

Dibujo de una niña de 4 años.

Destaca la fuerza del dibujo por el color. El sol de la parte izquierda del dibujo es característico de la etapa presquemática.

<http://rocioestebenez.blogspot.com.es/2009/11/el-dibujo-infantil.html>

**Figura 1.167.**

Autorretrato anónimo de un paciente esquizofrénico.

Expresa el momento de su tratamiento. Podemos observar que incluye cruces en la obra.

<http://sereshabersido.blogspot.com.es/2011/07/el-arte-de-ser-esquizofrenico.html>

**Figura 1.168 y Figura 1.169.**

Obra de Carlo Zinelli.

<http://justtorefreshthemind.blogspot.com.es/2012/03/carlo-zinelli.html>

**Figura 1.170.**

*Busto de un niño*, Paul Klee, Colores al agua encerados en tela de ramio sobre madera terciada. Marco original. 50.8 x 50.8 cm. Fundación Paul Klee. Kunstmuseum. Berna, 1933.

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=284>

**Figura 1.171.**

*Alemania- Paisaje*, Paul Klee.

<http://mitundgegen.blogspot.com.es/2010/12/una-linea-es-un-punto-que-camina-paul.html>

**Figura 1.172.**

Fotografía de Hans Prinzhorn.

A pesar de su muerte prematura víctima del tifus, Hans Prinzhorn logró influir, involuntariamente, aunque con una fuerza inusitada, en la escena vanguardista europea del primer tercio del siglo XX. Su *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* ("El arte de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología y a la psicopatología de la creación"), si bien no despertó la ovación de sus colegas psiquiatras, se convertiría en referente y modelo de inspiración para los artistas surrealistas que pululaban en el París de entreguerras.

<http://enlalistanegra.wordpress.com/2012/02/03/hans-prinzhorn-el-arte-de-los-enfermos-mentales-surrealismo-y-locura/>

**Figura 1.173.**

Ejemplo de escritura automática siguiendo el método surrealista.

**Figura 1.174.**

"Texto" imaginario generado por un enfermo mental.

<http://immamengual.blogspot.com.es/>

**Figura 1.175.**

Fotografía de Max Ernst.

<http://www.losplatoscomoojos.com/2010/09/max-ernst.html>

**Figura 1.176.**

*Reunión de amigos*, Max Ernst, 1922.

<http://www.losplatoscomoojos.com/2010/09/max-ernst.html>

**Figura 1.177.**

Obra de la colección H.Prinzhorn.

[http://www.adriangramary.com/agramary/Articulos/Entradas/2011/4/13\\_DE\\_PRINZHORN\\_A\\_DUBUFFET\\_\\_LA\\_REPERCUSION\\_DE\\_LAS\\_COLECCIONES\\_DE\\_ARTE\\_CREADO\\_POR\\_ENFERMOS\\_MENTALES\\_EN\\_EL\\_ARTE\\_DEL\\_SIGLO\\_XX.html](http://www.adriangramary.com/agramary/Articulos/Entradas/2011/4/13_DE_PRINZHORN_A_DUBUFFET__LA_REPERCUSION_DE_LAS_COLECCIONES_DE_ARTE_CREADO_POR_ENFERMOS_MENTALES_EN_EL_ARTE_DEL_SIGLO_XX.html)

Prinzhorn incluye, además, una amplia sección titulada "Diez biografías de artistas esquizofrénicos" (Zehn Lebensläufen schizophrener Bilder), en las que analiza su vida y obra, su contexto e influencias, ofreciendo una síntesis perfecta de su método interdisciplinar. Los diez artistas seleccionados de entre los centenares que constituyen la materia prima sobre la que se construye la obra son: Karl Brendel, August Klotz, Peter Moog, August Neter, Johann Knüpfer, Viktor Orth, Hermann Beil, Heinrich Welz, Joseph Sell, y Frank Pohl

**Figura 1.178.**

*Hexe mit Adler*, August Neter, colección H. Prinzhorn.

Prinzhorn había estudiado Historia del Arte en la Universidad de Viena antes de interesarse por la Psiquiatría. Esta formación específica fue sin duda decisiva para que la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg lo contratase, en 1919, para supervisar la colección de arte producida por pacientes psiquiátricos.

<http://enlalistanegra.wordpress.com/2012/02/03/hans-prinzhorn-el-arte-de-los-enfermos-mentales-surrealismo-y-locura/>

**Figura 1.179.**

Colección H. Prinzhorn.

<http://enlalistanegra.wordpress.com/2012/02/03/hans-prinzhorn-el-arte-de-los-enfermos-mentales-surrealismo-y-locura/>

**Figura 1.180.**

Slavko Kopac, Michel Thévoz y Jean Dubuffet.

[http://www.dubuffetfondation.com/artbrut\\_ang.htm](http://www.dubuffetfondation.com/artbrut_ang.htm)

**Figura 1.181.**

Colección de l'art brut.

[http://www.dubuffetfondation.com/artbrut\\_ang.htm](http://www.dubuffetfondation.com/artbrut_ang.htm)

**Figura 1.182 y Figura 1.183.**

Obra de Carlo Zinelli, (1916-1974).

<http://justtorefreshthemind.blogspot.com.es/2012/03/carlo-zinelli.html>

Carlo Zinelli nació en Italia, en 1916. Tenía sólo dos años cuando murió su madre. En 1936, se alistó en el ejército. Fue en aquella época cuando empezaron a notarse los primeros síntomas de desequilibrio psicológico. En un estado de confusión y ansiedad provocados por las atrocidades de la guerra, Carlo atacó a su capitán y fue echado del ejército después de que fuera examinado en el hospital militar en 1941. En los años siguientes las secuelas de la guerra fueron profundizándose y Carlo sufrió manía persecutoria, terribles alucinaciones, y problemas en el habla. A la edad de 31 años, fue internado en el hospital San Giacomo de Verona. Diez años más tarde empezó a garabatear grafitis en las paredes del hospital. Ante su acuciante necesidad de expresarse, la dirección del hospital le permitió asistir al taller de pintura y escultura creado en 1957. Murió en 1974 de tuberculosis.

Carlo Zinelli creó casi 3000 obras. Su lenguaje gráfico se caracteriza por la acumulación de ciertos motivos y por cambios de ángulo y escala. Pintó al gouache animales y personas, de perfil, por ambos lados de la hoja. Introdujo en sus composiciones párrafos y palabras ininteligibles.

<http://www.enfocarte.com/7.31/zinelli/zinelli.html>

**Figura 1.184.**

Joseph Beuys (1921-1986) .

<http://noticiasdesdeelfindelmundo.blogspot.com.es/2011/10/joseph-beuys-el-exorcista.html>



**Figura 1.185.**

Joseph Beuys, Untitled, 1970.

Beuys sufrió, a mediados de los '50, una aguda crisis personal. Luego de la guerra mundial había estudiado escultura en Düsseldorf y entrado a trabajar con Ewald Mataré; En su obra hasta ese momento —acuarelas, esculturas, dibujos, pinturas— se pueden reconocer sus búsquedas e influencias espirituales: el cristianismo primitivo, la antroposofía de Rudolf Steiner, la tradición romántica alemana, la fascinación por la mitología celta, Joyce, el vitalismo de Nietzsche y Bergson, la preocupación alquímica... Con la crisis se produce un proceso de integración de todas estas influencias, tomando como eje la imagen del chamán, imagen que Beuys convierte en personaje y asume como propio.

<http://www.culturacolectiva.com/Joseph-Beuys-El-arte-de-la-liberacion>

**Figura 1.186.**

Chamán en un rito de iniciación. <http://viajeafrica.com/ritos-de-iniciacion-africanos/>

**Figura 1.186 a).**

*Schamanin* (Mujer Chamán), Beuys, Oleo sobre cartón de tina grueso blanco 758x562mm, 1962-1963.

Para llegar a verse como chamán, Beuys viaja hacia su propia historia, hacia la guerra, hacia Crimea, hacia 1943, cuando el avión en que volaba fue derribado y él fue rescatado por un grupo de nómadas que lo cuidaron por ocho días, untándolo con grasa y envolviéndolo en fieltro. La experiencia de Crimea fue la revelación de un mundo primitivo, de unos materiales, de un nuevo universo conceptual, de unas nuevas posibilidades para el arte, En la crisis se define su línea artística, en Crimea se halla la clave de su mitología.

En: "Joseph Beuys" Museo Nacional Reina Sofía 1994, Madrid.

**Figura 1.187.**

Joseph Beuys en su estudio, Old Klever Kurhaus, 1958.

Acabada la guerra intentó estudiar medicina, pero finalmente se inclinó por lo estudios artísticos, pero siempre mantuvo sus intereses por las ciencias y la naturaleza. Son los años de la posguerra en los que se acercó a las ideas de la filosofía idealista alemana, al fenómeno religioso, a la búsqueda en lo espiritual de una razón para el hombre en la Alemania de la posguerra.

<http://enelvallearte.blogspot.com.es/2011/05/joseph-beuys-cada-hombre-es-un-artista.html>

**Figura 1.188.**

*Action piece*, Beuys, Tate modern, 1972.

En sus acciones, Beuys logró conjugar rituales, prácticas religiosas, curativas, sociales, científicas y políticas en su intento de ayudar a crear una sociedad más humana. Para él, cada hombre es un artista con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4>

**Figura 1.189.**

*(7000 robles) Aktion*, Documenta Kassel, 1982.

Beuys realizó en 1972, utilizando un local de la Documenta de Kassel como oficina, campañas a favor de la democracia directa, el medio ambiente, así como la presentación sin éxito de su propia candidatura para el Bundestag (Congreso alemán) en 1976, y la campaña para plantar numerosos árboles que encabezó hasta su muerte —el 23 de enero de 1986 en Düsseldorf—. Sus cenizas fueron arrojadas al Mar del Norte dentro de tres vasijas de bronce, procedentes de una excavación griega, atiborradas de miel.

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/17683/Joseph\\_Beuys/](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/17683/Joseph_Beuys/)

**Figura 1.190.**

Beuys en una de sus intervenciones ante el público.

En 1962 comenzó sus actividades con el movimiento neoadá Fluxus, del que llegó a ser el miembro más significativo y famoso. Su mayor logro fue la socialización que consiguió hacer del arte, acercándolo a todos los tipos de público. Su actividad académica en Düsseldorf, desde 1961 hasta su expulsión en 1972 al oponerse a los *numerus clausus*, resulta fundamental para entender la ampliación política del arte y el activismo como medio de acción que legará a las siguientes generaciones, culminando con la creación, junto a Heinrich Büll de la Universidad Libre de Düsseldorf, y un fértil legado que es desarrollado por alumnos como Kiefer o Immendorf.

<http://www.ritnit.com/2008/05/21/joseph-beuys-dusseldorf-alemania-1921-1986/>

**Figura 1.191.**

*Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, Beuys, 1965.

En *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* Beuys se puso miel y pan de oro en la cabeza y le hablaba sobre su obra a una liebre muerta que tenía entre sus brazos. En esta obra vincula factores espaciales y escultóricos, lingüísticos y sonoros a la figura del artista, a su gestualidad corporal, a su conciencia de comunicador que tenía como receptor a un animal. Beuys asumía el papel de chamán con potestad de curar y salvar a una sociedad que él consideraba muerta.

Acción en la Galería Schmela, Düsseldorf, 26 de Noviembre 1965. Fotografía por Ute Klophaus.

En: "The Essentials Joseph Beuys" Ed. Thames and Hudson 1996.

**Figura 1.192.**

*Aktion in Moor* (Acción en el barro), Beuys, 1971.

La operación conceptual de Beuys de ir a lo primitivo apunta a buscar en ese otro universo de ideas, símbolos y actitudes los elementos que contribuyan a "sanar" al mundo occidental, que hagan posible una reconciliación a varios niveles y que, sin negar la especificidad y la tradición que se hallan tras ese mundo desgarrado, permitan la configuración de una nueva mentalidad y una nueva sociedad. Desde la alienación y la escisión, y pasando —o volviendo, o yendo— hacia lo primitivo, la obra de Beuys culmina —o comienza— en la utopía.

<http://www.elgrito.org.mx/?p=83>

**Figura 1.193.**

*Hirschkopf*, Beuys.

En: "Joseph Beuys" Museo Nacional Reina Sofía 1994 Madrid

**Figura 1.194 y 194 a).**

*Hasengrab-Tumba de una liebre*, Beuys, Instalación; acumulación de muchos pequeños objetos de uso corriente, fragmentos y diversos materiales que unidos de forma compacta por medio de yeso y pegamento descansan dentro de una caja de madera; distribución de muchos objetos pequeños sobre el suelo (p. ej. Pinceles, fieltro, juguetes, navajas) Medidas de la instalación, ca. 470x900x400 cm- galería Karsten Greve, Colonia-París, 1964-8080.

En: "Joseph Beuys" Museo Nacional Reina Sofía 1994 Madrid.

**Figura 1.195 y 195.a).**

*"I like America and America likes me"*, Joseph Beuys, 1974.

Durante tres días Joseph Beuys convive con un coyote en la galería Block de Nueva York. Beuys aterriza en avión en el aeropuerto de la ciudad y, desde allí, se traslada directamente a la galería, totalmente envuelto en fieltro, sin poder observar nada de lo que lo rodea. Son tiempos de la guerra de Vietnam. El artista alemán no desea pisar suelo de Estados Unidos como una expresión de su repudio a la política belicista de la Casa Blanca. Una vez en la galería, Beuys cohabita con el coyote en un recinto aislado por una malla metálica. Allí, envuelto en fieltro, con guantes y un bastón, recorre las páginas de un periódico que se extiende por el suelo. Mediante el desplegado papel, se constituye un espacio común de observación recíproca entre el artista y el animal. Luego de las tres jornadas de un latir compartido con el ser del bosque y los aullidos, Beuys regresa a Alemania arrebujaado de vuelta en fieltro, tal como había llegado.

<http://enelvallearte.blogspot.com.es/2011/05/joseph-beuys-cada-hombre-es-un-artista.html>

**Figura 1.196.**

Joseph Beuys.

"Provocar significa evocar algo. Al hacer una escultura con grasa o un pedazo de arcilla, yo evoco algo. Yo enciendo una idea dentro de mí —totalmente original, una idea completamente nueva que todavía no ha existido en la historia, incluso si estoy trabajando con hechos históricos o con Leonardo o Rembrandt. Yo mismo determino la historia —no es la historia la que me determina a mí. . . cada hombre es un provocador potencial."

<http://www.banrepcultural.org/beuys-y-mas-alla/perfiles/joseph-beuys>

**Figura 1.197.**

*Palazzo Regale*, Beuys, Instalación realizada en el Museo de Capodimonte de Nápoles en diciembre de 1985 tres semanas antes de su muerte en Düsseldorf.

En: "Joseph Beuys. Natur, Materie und Form" Taschenbuch

**Figura 1.198.**

Joseph Beuys con sus obras.

[http://www.leninimports.com/joseph\\_beuys\\_bio.html](http://www.leninimports.com/joseph_beuys_bio.html)



**Figura 1.199 y 199 a).**

Fotografía de Beuys en la Acción Manresa, 15 de mayo de 1966.

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/work/434.1997.7/>

**Figura 1.200.**

*Sonnenkreuz*, Beuys, Bronce 39x19x2, 5 cm, 1949.

En: "Joseph Beuys Skulpturen und Objekte", 1988 Ed. Schirmer/Mosel München.

**Figura 1.201.**

*Pietá*, Beuys, dibujo a tinta sobre papel, 1948.

En: "Joseph Beuys Skulpturen und Objekte", 1988, Ed. Schirmer/Mosel München.

**Figura 1.202.**

*Drei Jurakreuze*, Beuys, 1962.

En: "Joseph Beuys Skulpturen und Objekte", 1988 Ed. Schirmer/Mosel München.

**Figura 1.203.**

*Dead Man*, Beuys; Lápiz sobre cartón de dibujo blanco con huellas de uso, bordes superior y derecho cortados irregularmente, doblez horizontal en el tercio superior 201x237mm, 1953.

Beuys vivió en primera persona la Guerra, combatiendo en el frente y viendo la muerte de cerca. Como piloto de la Luftwaffe fue derribado por las defensas antiaéreas soviéticas en Crimea, malherido y con heridas muy graves fue salvado de la muerte por un grupo de tártaros nómadas que le curaron con grasa animal y cubriendo su cuerpo con fieltro. Esta experiencia cercana a la muerte, el haber sido salvado por un pueblo anclado en las tradiciones más ancestrales, le marcará para todo su vida.

En: "Joseph Beuys" Museo Nacional Reina Sofía 1994 Madrid.

**Figura 1.204.**

*Show your wound (Muestra tus heridas)*, Beuys, Tate Britan, 1975.

El infierno de Beuys va más allá de la crisis o el dolor o la culpabilidad personales, es el de un país, el de la Alemania de los campos de concentración y la destrucción absoluta, y más aún el de una civilización, un occidente dominado por la alienación y el cinismo del poder, inmerso en la zozobra, zarandeado por el nihilismo. El nuevo cielo es la pretensión utópica, la ampliación del concepto del arte, que no es sino la ampliación de la conciencia hacia la emancipación individual y la liberación social. La pregunta que subyace es sobre la posibilidad del arte después de Auschwitz, y sobre las condiciones y pretensiones que deben guiar ese arte, la inquietante pregunta sobre la relación entre el arte y la vida en una era de horror.

*Muestra tus heridas* es una llamada a mirar el dolor y la escisión no sólo alemanas sino también contemporáneas.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-show-your-wound-ar00093>

**Figura 1.205.**

*The pack (La manda)*, Beuys, Tate, 1969.

LA MANADA también trata la idea de viaje, de nomadismo. Son los trineos cargando fieltro, grasa y linternas de bolsillo, que salen o siguen a la furgoneta, un juego de circularidad sobre el propio origen de la cultura, que viene de lo primordial y que debe volver a ello para no perderse en la alienación. La técnica, simbolizada por la furgoneta, puede ser al mismo tiempo, vía de escape, de superación, o de esclavitud. El arte, la acción, adquiere en el caso de Beuys una dimensión antropológica, se trata según sus propias palabras de una "escultura social" que intenta enlazar con la función del rito en los pueblos primitivos o en la liturgia religiosa.

<http://enelvallearte.blogspot.com.es/2011/05/joseph-beuys-cada-hombre-es-un-artista.html>

**Figura 1.206.**

Fotografía de Arco 2011.

[http://www.hablarenarte.com/proyectos/proyectos\\_2012\\_ESP.html](http://www.hablarenarte.com/proyectos/proyectos_2012_ESP.html)

**Figura 1.207 y 207 a).**

*Fábrica de conservas agridulces Las Golososas*, Rosalía Banet, Arco 2010.

<http://rosaliabanet.com>

**Figura 1.208.**

*L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp, 1919.

Es uno de los ready-mades de Duchamp. Los ready-mades son objetos que han sido producidos en serie, normalmente destinados a un uso utilitario y ajenos al arte que se transforman en obras de arte por el mero hecho de que el artista los elija y les cambie el nombre, los firme o simplemente los presente a una exposición artística. En *L.H.O.O.Q.* el objeto es una tarjeta postal barata con una reproducción de la conocida obra de Leonardo da Vinci, la *Mona Lisa*, a la que Duchamp dibujó un bigote y una perilla con lápiz y le puso un título. El nombre de la obra, *L.H.O.O.Q.* es homófono en francés de la frase «Elle a chaud au cul», literalmente «Ella tiene el culo caliente», que podría traducirse como «Ella está excitada sexualmente».

<http://www.invisiblebooks.com/Duchamp.htm>

**Figura 1.209.**

Arco 2012, Stand de El País.

No se trata de una obra de arte programada en la feria de arte contemporáneo ARCO, sino de una pintada espontánea de MeKo realizada hoy sobre el anuncio del espacio correspondiente al diario El País, donde se exhiben algunos trabajos de este artista.

[http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cultura-general/el-arte-de-gran-formato-entre-lo-mas-llamativo-de-arco\\_007bHrDTw3YfmT43ZdEYK5/](http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cultura-general/el-arte-de-gran-formato-entre-lo-mas-llamativo-de-arco_007bHrDTw3YfmT43ZdEYK5/)

**Figura 1.210.**

*Always Franco* (Siempre Franco), Eugenio Merino, Arco 2012.

*Always Franco* muestra una estatua del dictador dentro de una máquina expendedora de refrescos. "Quería reflejar cómo es España, cómo tenemos en la cabeza esa imagen, que es nuestro icono, y que está como congelada en nuestro cerebro".

<http://besodefosfoyeso.blogspot.com.es/2012/02/arco-una-feria-de-arte-con-memoria.html>

**Figura 1.210 a).**

El artista Eugenio Merino posa junto con la obra *Always Franco* que expone a partir de mañana en la feria de arte contemporáneo Arco 2012, que se inaugura mañana en Madrid.

[http://www.cadenaser.com/cultura/articulo/eugenio-merino-autor-always-franco-idea-era-mostrar-franco-refrigerado/csrsrpor/20120214csrscrcul\\_11/Tes](http://www.cadenaser.com/cultura/articulo/eugenio-merino-autor-always-franco-idea-era-mostrar-franco-refrigerado/csrsrpor/20120214csrscrcul_11/Tes)

**Figura 1.211.**

Marcel Duchamp como Belle Haleine, 1921, fotografía sobre gelatina realizada por Marcel Duchamp (Americano nacido en Francia, 1887-1968) y Man Ray (Emmanuel Radnitzky, Americano, 1890-1976), Colección privada.

[http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMANewYork/dada\\_newyork\\_02.htm](http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMANewYork/dada_newyork_02.htm)

**Figura 1.212.**

Belle Haleine Eau De Voilette, Duchamp y Man Ray.

Marcel Duchamp, "*Belle Haleine (Beautiful Breath)*" Bote de perfume con la fotografía de *Rose Sélavy* (alias Marcel Duchamp) realizada por Man Ray, 1921.

[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/articles/graham/po-pup\\_26.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/graham/po-pup_26.html)

**Figura 1.213.**

Fotografía de Marcel Duchamp con "Rueda de bicicleta", en su exposición de Pasadena Art Museum, 1963.

Marcel Duchamp convulsiona al mundo del arte con "Rueda de bicicleta" 1913, considerado la primera obra "ready made", que consistía en identificar dicho objeto, estrictamente cotidiano, como obra de arte. Las dos siguientes obras de Duchamp instalaron el movimiento en el debate artístico de la época... "las obras son o se hacen".

<http://esquimalenator.scoom.com/?tag=duchamp>

**Figura 1.214.**

Sociedad de la información.

<http://tostadora.blogspot.com.es/2010/12/articulo-la-sociedad-de-la-informacion.html>

**Figura 1.215, 215 a) y 215 b).**

Javier Calleja, Galería Alfredo Viñas, Arco 2011.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.



*"Para mí todo puede ser fuente de inspiración. Como artista intento representar el mundo que me rodea, y este, a veces es el propio mundo del arte. Muchas de las frases que utilizo salen de conversaciones con amigos, y esto los convierte en parte de mi trabajo. En ocasiones, he utilizado la obra de otros artistas para realizar las mías. Mis influencias vienen de todos los sitios."*

<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-javier-calleja/>

**Figura 1.216.**

"El hombre que no camina más", Elmgreen & Dragset, Resina y metal, 2009 en Arco 2012.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 1.217.**

ARCO Trollar, una performance q ironiza sobre la bolsa, Arco 2010

<http://www.tiffotos.com/arte-contemporaneo/>

**Figura 1.218 y 218 a).**

"The Light-Exercises Series", (Serie de ejercicios con luz), Bernardí Roig, Arco 2011.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis

Resina de poliéster, fluorescentes, hierro, metales conforman la medida de un cuerpo humano de tamaño natural. Está preso de sus elucubraciones sobre el ser en sí, ensimismado en la simulación metafísica de su evidencia, y por esa razón se pone a prueba, se cuelga con los libros que le instruyen y le engañan, deja que un madero le atraviese y le cuelgue de la pared, se asoma a la ventana.

Los trabajos recientes de Bernardí Roig son el reflejo de una "insolación contemporánea". La "ceguera" y la "invisibilidad" como metáforas de la pérdida de estabilidad en el principio humano que está privado de garantías donde construir la certeza., cuerpos desorientados, cegados, rasgados, mutilados trastornados por un inmenable demonio. Cuerpos que permanecen frente a nosotros como la más precisa expresión de la actividad y la fascinación que está relatando lo visual.

<http://www.laopinioncoruna.es/coruna/2012/02/25/bernardi-roig-da-luz-ceguera/583899.html>

**Figura 1.219.**

Baby Barcode, graffiti realizado con plantilla .

<http://elsudacarenegau.wordpress.com/tag/la-sociedad-del-espectaculo/>

**Figura 1.220 y 220 a).**

*La sociedad del espectáculo*, Guy Debord.

Guy Debord (28 de diciembre de 1931 – 30 de noviembre de 1994), fue un revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés, miembro de la Internacional Letrista, del grupo radical de posguerra Socialismo o barbarie y fundador y principal teórico de la Internacional Situacionista. Esta película de Guy E. Debord, se basa en su libro de 1967 del mismo título, en las que se transmiten las ideas sobre el capitalismo de consumo, del

modo de producción y los efectos sobre la vida cotidiana. La estructura de la película en sí es una serie de imágenes de películas de Hollywood, películas de países socialistas, a los experimentos película soft-porn básicos, o archivo de acontecimientos históricos (por ejemplo, la revuelta mayo del 68 en Francia) y representaciones de la vida diaria.

<http://www.naranjasdehiroshima.com/2008/01/la-sociedad-del-espectaculo-guy-debord.html>

**Figura 1.221.**

Facebook.

Un nuevo estudio realizado por la Universidad de Illinois reafirma los efectos negativos de Facebook en ciertos usuarios, relacionados con la depresión y la falta de autoestima, entre otros aspectos. Según el informe, existe una cercanía entre el número de amigos de Facebook y un grado perjudicial de este estado psicológico, pero en un aspecto social, lo que lo hace aún más grave. Esto se refleja en la inclinación por etiquetar a los amigos en las fotos, la actualización de su estado y foto de perfil de forma regular.

<http://www.mouse.cl/contenido/noticias/2012/03/2-1588-9-facebook-vinculado-con-narcisismo-socialmente-agresivo.shtml>

**Figura 1.222.**

Fotografía de Mick Jagger.

<http://www.lastfm.es/music/Mick+Jagger/+images/2135121>

**Figura 1.223.**

*Autorretrato rojo sobre negro*, Andy Warhol, 1986.

[http://www.luxurylaunches.com/auctions/the\\_second\\_of\\_andy\\_warhols\\_redonblack\\_selfportrait\\_to\\_go\\_under\\_the\\_hammer\\_at\\_christies\\_new\\_york.php](http://www.luxurylaunches.com/auctions/the_second_of_andy_warhols_redonblack_selfportrait_to_go_under_the_hammer_at_christies_new_york.php)

**Figura 1.224.**

Mozart.

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/mozart/musica.htm>

**Figura 1.225.**

*Autorretrato* de Diego Velázquez, Galería de los Uffizi, 1643.

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/>

**Figura 1.226.**

*Autorretrato*, Rubens, 1623.

<http://isthar-mitologia.blogspot.com.es/2012/04/peter-paul-rubens.html>

**Figura 1.227.**

*Intimidad*, Jorge Macchi, Colección Fundación Arco, CCAC, Santiago de Compostela, 2002, Arco 2011.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 1.227 a).**

*Cemetery for nerves* (Cementerio para los nervios), Edward Ruscha, Colección Bergé Madrid, 1983, Arco 2011.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 1.228.**

*In and Out* (Dentro y Fuera), Louise Bourgeois, 1995.

-LOUISE BOURGEOIS. "The secret of the Cells" *Rainer Crone y Petrus Graf Schaesberg*, Ed. Prestel, Munich, Berlin, London, New York

**Figura 1.229.**

Foto de los colaboradores y presentadores del programa *Sálvame*.

*Sálvame* es un programa de televisión dedicado a la prensa del corazón que está producido por La Fábrica de la Tele y emitido en Telecinco desde el 27 de abril de 2009. El programa se define como un magacín aunque en ocasiones es denominado como un programa de "neorrealismo televisivo".  
<http://www.zappingmagazine.com/?p=1774>

**Figura 1.230.**

*Conversation Piece* (Pieza de conversación), Juan Muñoz, 1996, MNCARS 2009

En sus obras se percibe un mundo de contrarios, de dualidades: ruido y silencio; multitud y soledad; ausencia y presencia; familiaridad y desubicación; estatismo y movilidad... Partiendo de estos conceptos realiza "*Piezas de conversación*" a medio camino entre la escultura y la instalación en las cuales se nos invita a participar, pero a la vez se imposibilitan entrar en la acción, excluyendo al espectador, y creando una fuerte tensión acompañada por la sensación de soledad y aislamiento. Son personajes mudos que se contemplan como si de un teatro de máscaras se tratara; pero que articulan un murmullo sordo en el que no se puede participar.

<http://munhozjuan.blogspot.com.es/search/label/Informaci%C3%B3n>

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid

**Figura 1.230 a).**

*Conversation Piece* (Pieza de conversación), Juan Muñoz, 1996

Fundamentado en la utilización del drama y la escena, la apariencia teatral de las piezas de Juan Muñoz pretende hacerse con la inquietud del espectador.

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid

**Figura 1.230 b).**

Cristina Iglesias en el Museo Reina Sofía junto a dos piezas de Juan Muñoz. Juan Muñoz (Madrid, 1953-Ibiza, 2001) y Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956) se conocieron cuando ambos eran estudiantes veinteañeros en el Central School of Art and Design de Londres y ya no se volvieron a separar. Con el tiempo, ambos se convirtieron en dos de los escultores más importantes del panorama internacional...

¿Trabajaron alguna vez conjuntamente? "Jamás", contesta casi horrorizada la escultora... "Cada uno tenía su propia voz, pero nuestro mundo era común"

[http://elpais.com/diario/2009/04/20/cultura/1240178402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/04/20/cultura/1240178402_850215.html)



**Figura 1.231 y 1.231 a).**

*Heartbeat* (Latido de corazón), Dora Gracia, collage y pintura sobre papel, 1999, Arco 2011.

Secretamente, sin que nadie se hubiera dado cuenta hasta ahora, una nueva moda se ha extendido entre nuestros jóvenes: el vicioso hábito de escuchar exclusivamente los latidos del propio corazón. Los que han dado en llamarse a sí mismos “Heartbeaters” sufren una percepción alterada de lo real, el mundo exterior reducido a un puro eco de sus propios espacios interiores. Esta percusión íntima, influencia pensamientos y conductas, y produce adicción.

Texto transcrito del collage central de la obra *Heartbeat* de Dora Gracia.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 1.232.**

*Many Times* (Muchas veces,) Juan Muñoz, 1999 (Detalle).

Es un grupo escultórico, en la cual personas siempre riendo y de rasgos orientales, crean grupos dialogantes de los que el espectador se siente excluido...

Juan Muñoz era un escultor figurativo. Partiendo del programa iconográfico del Barroco, trajo esta antigua tradición al terreno del arte contemporáneo y dentro de éste al arte conceptual.

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid.

**Figura 1.233 y 1.233 a).**

*Yo conmigo*, Susy Gómez, hierro forjado, 2009, Arco 2011.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 1.234.**

*Eyes and mirrors* (Ojos y espejos), Loise Bourgeois, 1989-93.

*Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición organizada por la Tate Modern en asociación con el Centro Pompidou; Tate Modern, Londres del 10 de octubre del 2007- 20 de enero de 2008. Publicado en 2007 por Frances Morris, Londres.

**Figura 1.235.**

Louise Bourgeois con traje de latex diseñado por ella, NY 1975.

*Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición organizada por la Tate Modern en asociación con el Centro Pompidou; Tate Modern, Londres del 10 de octubre del 2007- 20 de enero de 2008. Publicado en 2007 por Frances Morris, Londres.

**Figura 1.236.**

*Sara with Mirror* (Sara con espejo), Juan Muñoz, 1996.

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid.

**Figura 1.237.**

*Staring at the Sea I* (Mirando fijamente al mar I), Juan Muñoz, 1997, 2000.

Borja-Villel destaca del escultor madrileño su capacidad para aunar dos tradiciones que parecían antitéticas: una más conceptual y analítica, y otra más narrativa y figurativa. Aunaba figuración y abstracción, vanguardia y tradición mediante la teatralidad, la ironía y el juego. Le sitúa en esa tradición

de artistas-chamanes, junto a Merz o Beuys, que te sorprendían con actos de genialidad: «Juan hacía trucos, tú lo sabías, pero te dejabas engañar, te daba igual. Fue siempre consciente de todo lo que hacía».

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen*. ...Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid.

**Figura 1.238.**

*Enfermedad*, detalle de *Actitudes*, Louise Bourgeois, 1987.

"En los artistas se garantiza de antemano el hecho de estar cuerdo, puesto que siempre van a ser capaces de asumir su tormento". (L. B.).

<http://bibliotecadelpsicoanalista.blogspot.com/2010/06/louise-bourgeois-1911-2010.html>

Louise Bourgeois. *Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

**Figura 1.239.**

*Rejection* (Rechazo), Louise Bourgeois, tela, acero y plomo, 2001.

"Louise Bourgeois- La famille", catálogo de la exposición: "*Louise Bourgeois- La famille*", del 12 de Marzo al 5 de Junio de 2006.

**Figura 1.240.**

Fotografía de Louise Bourgeois en *Cell IV*, 1991.

-LOUISE BOURGEOIS. "The secret of the Cells" *Rainer Crone y Petrus Graf Schaesberg*, Ed. Prestel, Munich, Berlin, London, New York.

**Figura 1.241.**

*The destruction of the father* (La destrucción del padre), Louise Bourgeois, 1974, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

Louise Bourgeois. *Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

La artista recordaba a su padre como un hombre machista. Siendo la tercera hija de un matrimonio sin hijos varones, supuso que debían perdonarla por el hecho de ser niña. Según relata en un texto llamado *Álbum de familia*, recuerda que, cuando nació, su imaginativa madre dijo a su padre: Esta niña es igualita a ti, la llamaremos como tú. Fue así como su padre la aceptó. Pero la decepción mayor se la daría el padre a la hija, al mantener durante diez años un concubinato con la educadora de la pequeña Louise. *Destruction of the father* es una obra sobre el miedo, y sobre la imposibilidad de que el amor oculte, o sobreviva, al miedo.

"Esta pieza es básicamente una mesa, la aburrida y aterradora mesa familiar con el padre a la cabeza, quien se sienta y se regodea. Y los demás, la esposa y los hijos, ¿qué pueden hacer? Se sientan ahí, en silencio. La madre, por supuesto, intenta satisfacer al tirano, su marido. Los niños están llenos de desesperación... Así, desesperados, agarramos al hombre, lo arrojamos a la mesa, lo desmembramos y procedemos a devorarlo." (L. B) .

<http://bibliotecadelpsicoanalista.blogspot.com.es/2010/06/louise-bourgeois-1911-2010.html>

**Figura 1.242 y 242 a).**

*Two seated on the Wall* (Dos sentados en la pared), Juan Muñoz, 2000

El escultor como "narrador": Juan Muñoz se descubre como habilidoso "narrador", excelente erudito filosófico que demuestra una gran capacidad literaria en sus obras. Esta obra es un ejemplo característico del juego ilusionista que investigó Juan Muñoz.

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid.

**Figura 1.243.**

*Listening Figure con Balcony* (Figura que escucha con balcón), Juan Muñoz, 1991.

La extrañeza de la comunicación: Las esculturas de Juan Muñoz vienen acompañadas de fondos vacíos, con luces limpias y desvelan la representación de una imagen de incomunicación que parece fundarse en el silencio. <http://www.vanabbe.nl/press/pressphotos/200605-whathappenedtoart.htm>

**Figura 1.244 y 244 a).**

*Towards the Shadow* (Hacia la sombra), Juan Muñoz, Colección privada, 1998

"Me gustaría introducir un murmullo en una de mis esculturas, que se activara sólo por la noche, cuando se hubiera ido todo el mundo. Tenerlo funcionando toda la noche y que en el momento de abrir la puerta la pieza dejara de murmurar" - Juan Muñoz.

[http://munhozjuan.blogspot.com.es/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://munhozjuan.blogspot.com.es/2011_04_01_archive.html)

**Figura 1.245.**

*One Figure* (Una figura), Juan Muñoz, 2000.

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid.

**Figura 1.246.**

*The Wasteland* (El erial), Juan Muñoz, 1987.

El escultor madrileño muestra gran interés por los interiores arquitectónicos y unos diseños de suelo muy elaborados, como refleja en *Wasteland* (1987), al tiempo que incorpora un gran número de figuras en sus intervenciones. Cada una de ellas contiene la escala y la perspectiva propia para crear un mundo que salía al encuentro del espectador.

-**Adrian Searle:** Entonces, ¿el espectador forma parte del escenario teatral?

-**JM:** En cierto modo lo es directamente. Y creo que también el creador.

Cuando un pintor o un dibujante está diseñando algo, cada pocos minutos se retira para observarlo, de manera que el creador también es un espectador. Me parece que en realidad no tiene ningún sentido decir que el artista crea para sí mismo, porque siempre que se aparta un poco, se convierte en su propio espectador. Me gustaría que quien acude a una exposición, ya sea en un museo o en una galería, se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil".

-*Conversación entre Adrian Searle y Juan Muñoz, retransmitida por BBC Radio 3 el viernes 31 de Enero de 1992 a las 7.05 de la tarde.*

<http://munhozjuan.blogspot.com.es>



**Figura 1.247.**

Retrato del artista Juan Muñoz.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta una exposición retrospectiva del escultor Juan Muñoz (Madrid, 1953 - Ibiza 2001). Con más de cien obras, la muestra recoge tanto las piezas realizadas durante su primera etapa creativa, 1984, como aquellas otras de sus últimos años. En su trabajo, Muñoz alude permanentemente a la soledad y la incomunicación humanas, sirviéndose para ello del retrato de seres marginales, ventrílocuos y muñecos inanimados que refieren a la Historia del Arte e incluso la literatura... Paradigma del famoso refrán español, Muñoz ha sido siempre más conocido fuera de nuestras fronteras que dentro. Solo la muerte y el reconocimiento foráneo, como suele ocurrir en estos casos, le han convertido en profeta dentro de su tierra.

<http://www.arte10.com/noticias/monografico-349.html>

**Figura 1.248.**

*Shadow and Mouth* (Sombra y boca), Juan Muñoz, 1996

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid

**Figura 1.249.**

*Arch of Hysteria* (Arco de histeria), Louise Bourgeois, Tela rosa, 2000 - Louise Bourgeois. *Tejiendo el tiempo/—* Málaga: CAC Málaga, 2004 La tela como materia prima es el hilo conductor de *Tejiendo el Tiempo* (6 de agosto a 4 de noviembre de 2004), una exposición que reúne una veintena de esculturas de la artista Louise Bourgeois (París, 1911), sin duda una de las figuras más influyentes del arte contemporáneo. Pequeñas figuras, bustos cosidos, figuras totémicas y celdas-vitrinas, la mayoría realizadas en los últimos tres años, componen una exposición completada por una selección de su trabajo gráfico que incluye *He Disappeared into Complete Silence* (1946), su mejor conjunto de grabados y poemas en los que relata historias de soledad y pérdida.

<http://cacmalaga.org/?p=1955>

**Figura 1.250.**

*Hanging Figures* (Figuras colgantes), Juan Muñoz, 2001.

"*Hanging figure*" se basa en la figura alegre de un equilibrista en una tela de Edgar Degas. En la escultura de Juan Muñoz, la proeza atlética se transforma en tortura o suicidio.

Juan Muñoz. *Permítaseme una imagen...* Libro editado con ocasión de la exposición: *Juan Muñoz. Retrospectiva*. 21-04/31-08-2009. MNCARS, Madrid.

**Figura 1.251.**

*Couple* (Pareja), Louise Bourgeois, tela, pieza colgante, 2000.

- Louise Bourgeois. *Tejiendo el tiempo/—* Málaga: CAC Málaga, 2004.

**Figura 1.252.**

*No exit* (Sin salida), Louise Bourgeois, instalación, 1989.

Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

**Figura 1.253.**

*Passage dangerous* (Pasaje peligroso), Louise Bourgeois, instalación, 1997.

Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

**Figura 1.254 y 254 a).**

Gilbert y George: "Singing Sculptures". 1969.

<http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/277>

**Figura 1.255.**

Louise Bourgeois con Spider IV en 1996.

Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

**Figura 1.256.**

*Cartas de otros planetas*, Dora Gracia, Medidas variables según la mesa que se utilice, Comunicado de prensa traducido a doce lenguas diferentes minoritarias o con una presencia nula en el mundo del arte contemporáneo, Pieza única, 2005, Arco 2011.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 1.257.**

*Almacén de silencios*, Paloma Navarés, Instalación fotográfica, vista de la sala 2, 1994-95.

Catálogo de la exposición: Paloma Navarés, *Fragmentos del jardín de la memoria*, 17 enero- 10 marzo, sala de Exposiciones temporales Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1996.

La artista dice que sus instalaciones ofrecen lecturas múltiples, que afectan al individuo o las vivencias sociales. "Es como recurrir a bancos como depósitos de órganos, donde se puede diseñar el cuerpo con distintas partes, un cuerpo ensamblado. Ello indica la vida fragmentaria de la mujer frente al desarrollo de continuidad del hombre". "No me gusta definir el trabajo", dice. "El arte tiene capacidad de hipnotizar y me interesa más provocar el estímulo para reflexionar".

[http://elpais.com/diario/1996/01/18/cultura/821919605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/01/18/cultura/821919605_850215.html)

**Figura 1.257 a).**

*En el umbral del sueño*, Paloma Navarés, Instalación fotográfica, 1993

Catálogo de la exposición: Paloma Navarés, *Fragmentos del jardín de la memoria*, 17 enero- 10 marzo, sala de Exposiciones temporales Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1996.

Paloma Navarés matiza y entrecruza sus obras con propuestas del psicoanálisis, interesándose en especial por los escritos de Carl Jung, a quien dedica una

sección completa de esta exposición: "por el alimento que recibí a través de su trabajo sobre el inconsciente, arquetipos de llama primitiva, alma moderna, la consciencia, los símbolos y la simbología de los sueños". En consecuencia, el conjunto de la exposición aparece dominado por el afán que nuestra artista siente por "representar visualmente lo psíquico como es", no creando una realidad estática, sino una realidad que se constituye de manera dinámica, movida por la energía psíquica.

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/29121/Paloma\\_Navares\\_el\\_arte\\_y\\_lo\\_psiquico](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/29121/Paloma_Navares_el_arte_y_lo_psiquico)

**Figura 1.257 b).**

*Tránsito*, Paloma Navarés, video instalación, 2000-2001.

En el año 2000, Paloma Navarés sufrió una experiencia profunda y dramática en la vista y, por ende, en su existencia artística (...) Durante la convalecencia, la artista permanecía durante semanas enteras inmovilizada y sin poder ver... Otras obras que se han inspirado en cualquiera de las fases de "ceguera inmóvil" son las imágenes creadas desde su interior, desde el estado melancólico, casi parecido a la muerte. Ella misma designa al complejo de obras en su totalidad como "Tránsito" de la vida a la muerte.

*Fragmento de "La ventana hacia el alma. Sobre los nuevos trabajos de Paloma Navares", por Barbara Wally.*

<http://www.enfocarte.com/3.22/galeria.html>

**Figura 1.258.**

Página web de la artista Paloma Navarés.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis a partir de: <http://www.navares.com/>

**Figura 1.259.**

Blog del artista Juan Muñoz.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis a partir de:

<http://munhozjuan.blogspot.com>

**Figura 1.260.**

Paloma Navarés en Arco 2009 .

<http://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/del-alma-herida-un-canto-a-las-escriptoras-suicidas>

**Figura 1.261.**

Juan Muñoz, en 2001, en la Tate Modern londinense .

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/13/cultura/1273751396.html>

## **CAPÍTULO 2    Figura 2.1, 2.2 y 2.3.**

Mitos y leyendas; Un paseo por Postdam.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 2.4.**

*Eco y Narciso*, John William Waterhouse, 1903.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Narciso\\_%28mitolog%C3%ADa%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Narciso_%28mitolog%C3%ADa%29)



**Figura 2.5.**

*Narciso*, Benvenuto Cellini, Florencia Museo Nazionale del Bargello, 1548.

[http://byricardomarcenaroi.blogspot.com.es/2010/05/escultura-sculpture-benvenuto-cellini\\_24.html](http://byricardomarcenaroi.blogspot.com.es/2010/05/escultura-sculpture-benvenuto-cellini_24.html)

**Figura 2.6.**

*Narciso*, Gustave Moreau, Colección particular, hacia 1890.

<http://teorificios.com/2012/02/13/narciso/>

**Figura 2.6 a).**

*Orfeo*, Gustave Moreau, 1865.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave\\_Moreau\\_Orph%C3%A9\\_1865.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_Orph%C3%A9_1865.jpg?uselang=es)

**Figura 2.7.**

*Narciso III*, Esperanza D'Ors.

<http://esperanzadors.com>

Calificada por la crítica como una autora neoclásica y al tiempo posmoderna, Esperanza d'Ors antropomorfiza el deseo y los temores del hombre a través de sus conjuntos de figuras humanas, siempre desnudas, andróginas y rodeadas de elementos que se constituyen en un apoyo de la narración conceptual. Prometeo, Afrodita, Sísifo, Narciso e Ícaro protagonizan sus reinterpretaciones, en las que lleva a cabo una personal lectura de los mitos clásicos, cuyo carácter los aleja del realismo para adentrarse en las veredas de la emoción y la subjetividad

<http://www.artelista.com/articulos/news1892/hombres-como-dioses-esperanza-dors.html>

**Figura 2.8.**

*Prometeo*, José Ribera (c. 1630).

<http://www.publico.es/culturas/237511/prometeo-de-ribera-bate-records-en-una-subasta-de-londres>

**Figura 2.9.**

*Prometeo*, Esperanza D'Ors .

<http://esperanzadors.com>

**Figura 2.10.**

*Teseo, Minotauro y Ariadna*, cerámica griega.

<http://ogaraycochea.wordpress.com/2012/01/10/desencuentros-de-parejas-mitologicas/>

**Figura 2.11.**

*Teseo y el Minotauro*, Antonio Canova (1757-1822).

<http://enigmasymitos.blogspot.com.es/2010/05/teseo-y-el-minotau-ro.html>

**Figura 2.12.**

*Dédalo constructor de sueños*, Esperanza D'Ors.

<http://esperanzadors.com>

**Figura 2.13.**

*El regreso de Ícaro con su ala de surf*, Esperanza D'Ors, Puerto de Alicante.

<http://esperanzadors.com>

"Le interesa la relación dramática que se establece entre el ser humano y su universo objetual. Sus esculturas apuestan por la esperanza posible tras la aniquilación de la inocencia. En los últimos años se ha centrado en la escultura pública, insertando en la ciudad contemporánea sus narraciones, como *El regreso de Ícaro con su ala de surf*, en las aguas del puerto de Alicante; *Ikaro elgoibarren*, colgado sobre el río Deba en Guipúzcoa, Los cuatro elementos en León o, últimamente *Devolución de Prometeos a su lugar de origen. Un viaje de trashuman-cia* en Usera, Madrid".

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/4443/Esperanza\\_dOrs](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/4443/Esperanza_dOrs)

**Figura 2.14.**

Platón: el mito de la caverna.

Recreación del mito. Se observa como el prisionero sólo puede observar proyecciones del mundo que son meras apariencias de las esencias.

<http://wordpress.danieltubau.com/?p=4016>

**Figura 2.15.**

'*Pink Narcissus*' de Sue Noble y Tim Webster, en la sala comisariada por Tracey Emin.

EFE, LONDRES.- Cada vez es más difícil escandalizar al mundo del arte, pero parece que Tracey Emin lo ha conseguido otra vez con la sala que ha comisariado para la Exposición de Verano de la Royal Academy of Arts (RAA)... No lejos de allí se observa una escultura titulada *Pink Narcissus* (Narciso Rosa), compuesta por un manojo de penes y dedos, que, gracias a un foco colocado delante, arrojan sobre la pared un doble perfil a lo Jano.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/06/04/cultura/1212597274.html>

**Figura 2.16.**

Imagen de la película Matrix.

La película Matrix, trilogía de películas de ciencia ficción escrita y dirigida por los Hermanos Wachowski, suponía una adaptación de las teorías filosóficas clásicas llevadas a un terreno futurista: el mito de la caverna de Platón en la era de los ordenadores, los hackers y la inteligencia artificial. Un título que hacía pensar, que cuestionaba el concepto que teníamos de realidad y ponía en tela de juicio todo lo que hasta esa fecha conocíamos, que nos hacía comprender el poder de nuestra psique y los efectos que la nueva era podía tener en la misma.

[http://plano-medio.blogspot.com.es/2009\\_03\\_01\\_archive.html](http://plano-medio.blogspot.com.es/2009_03_01_archive.html)

## CAPÍTULO 3

### Figura 3.1.

"*We are not Genius*", Ramón Almela, Carbón y acrílico sobre lienzo, 1988.

<http://www.criticarte.com/Page/file/art2002/ImagenArtistaActual.html>

### Figura 3.1 a).

*Hypnos*, Copia romana de la griega. Mármol. Atribuida a la escuela de Praxíteles. Museo del Prado.

Hypnos (Ὕπνος), Somnus para los romanos, un daimon o espíritu de la naturaleza como es el caso de muchas otras divinidades y criaturas mitológicas, era la divinidad del sueño que hacía que tanto humanos como dioses durmiesen. En la pintura y en la escultura solían representarle como un joven con alas en las sienes o en la espalda, durmiendo sobre un lecho de plumas con amapolas alrededor.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Hipnos>

### Figura 3.2.

Busto de Epicuro. Museo de Pérgamo.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Epicuro>

### Figura 3.2 a).

Teseo y el Minotauro, S. VI cerámica, figuras negras.

<http://www.arteiconografia.com/2012/03/ceramicas-griegas-con-representaciones.html>

### Figura 3.3.

Busto de Hipócrates en el Museo Pushkin.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Hip%C3%B3crates>

### Figura 3.4.

Los cuatro temperamentos según Le Calendrier des Bergers, fines s. XV. De izquierda a derecha: colérico, sanguíneo, flemático y melancólico.

<http://www.librosmaravillosos.com/ladivinaproporcion/capitulo03.html>

### Figura 3.4 a).

*Saturno devorando a sus hijos*, de Pedro Pablo Rubens, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, 1636-1638.

Durante la Edad Media se gestan muchos de los simbolismos actuales sobre la depresión, como la relación entre Saturno y la melancolía. Debido a su posición orbital más lejana que Júpiter los antiguos romanos otorgaron el nombre del padre de Júpiter al planeta Saturno. Saturno (Crono) es capaz de otorgar poder y riqueza, pero sólo a cambio de la felicidad. Este mito será desarrollado siglos después por Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_la\\_depresi%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_depresi%C3%B3n)

### Figura 3.5.

*Hesiodo y la musa*, Gustave Moreau, Óleo sobre lienzo, Museo d'Orsay, París, 1891.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/moreau/>



**Figura 3.6.**

*La Inspiración*, Gustave Moreau, The Art Institute of Chicago, 1893.  
<http://consentidoscomunes.blogspot.com.es/2012/05/gustave-moreau-y-otros-simbolismos-2.html>

**Figura 3.7.**

Los fundamentos de la creatividad, Sinéctica.

La sinéctica es una característica fundamental de las personas creativas, pues para que surja una idea se tiene que tener un pensamiento sinéctico, en el que descubres la forma de unir dos cosas diferentes, dando resultado a algo creativo, en el que buscas conectar diferentes aspectos del mundo y de los conocimientos que ya tienes para lograr surgir la idea, que posteriormente puede ser desarrollada para resolver cualquier tipo de problema.

<http://andreamosqueda.wordpress.com/2009/11/>

**Figura 3.8.**

*Manos dibujando*, M. C. Escher, 1948.

<http://www.inkultmagazine.com/blog/el-dibujo-el-punto-de-partida-2/escher/>

**Figura 3.9.**

*El Grito*, Edvard Munch, 1893.

<http://www.artepinturaygenios.com>

**Figura 3.10.**

*Cabezas grotescas*, Leonardo da Vinci, Royal Library, Windsor Castle, 1490.

Ilustración de Leonardo da Vinci representando los cuatro humores hipocráticos. La teoría de los cuatro humores achaca un tipo de comportamiento al exceso o defecto de alguno de ellos. Así, aquellos individuos con mucha sangre se consideraban sanguíneos (emocionales), aquellos con mucha flema eran denominados flemáticos (equilibrados), aquellos con mucha bilis eran coléricos (irascibles, violentos), y aquellos con mucha bilis negra se denominaban melancólicos (apáticos, tristes).

[http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_la\\_depresi%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_depresi%C3%B3n)

**Figura 3.11.**

*Melancolía*, Edvard Munch, Óleo sobre lienzo, Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega, 1899

"La enfermedad, la locura y la muerte son los ángeles negros que custodiaron mi cuna y me acompañaron durante toda la vida... Sin el miedo y la enfermedad mi vida sería como un bote sin remos... Me daba miedo mi propia sombra a la luz de la luna... Me hallaba al borde de la locura no faltó mucho".

<http://www.herrereros.com.ar/melanco/munch.htm>

**Figura 3.11 a).**

*La nave de los locos*, Jheronimus Bosch (El Bosco), Museo del Louvre, París, 1503-1504.

[http://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Nave\\_de\\_los\\_locos](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Nave_de_los_locos)

**Figura 3.12.**

*Delante del manicomio de Saint-Remy*, Vicent Van Gogh, Óleo sobre lienzo. 58 x 45 cm. Museo de Orsay, París, 1889.

<http://pintura.aut.org/>

**Figura 3.13.**

*Ansiedad*, Edvard Munch, 1894.

<http://www.artepinturaygenios.com/search/label/Edvard%20Munch>

**Figura 3.14.**

*Autorretrato con oreja vendada y pipa*, Vicent Van Gogh, Óleo sobre lienzo. 51 x 45 cm. Colección Leigh B. Block. Chicago, 1889.

<http://pintura.aut.org/>

Tras varias peleas con Gauguin, presagiando el final del “estudio del sur” y por tanto el hundimiento de su sueño, se apoderó de Vincent una tremenda tensión hasta que una noche que había visto como su amigo salía de casa se mutiló la oreja derecha con una navaja de afeitar. Según la versión de los hechos que aparece en “Avant et Après”, Vincent había intentado atacar a Gauguin con la navaja, volviéndola después contra sí mismo para cortarse la oreja y entregársela después a una prostituta, volviendo a su casa donde fue hallado por la policía al día siguiente. Una vez recuperado de este trágico episodio pintó en varios lienzos su autorretrato con la oreja vendada.

**Figura 3.15.**

*La novia del viento*, Oskar Kokoschka, 1914.

<http://vienayyo.wordpress.com/2011/02/22/oskar-kokoschka/>

**Figura 3.16.**

Edvard Munch en su estudio.

<http://sukilbide.wordpress.com/category/estudio-de-pintura/#jp-carousel-4252>

**Figura 3.17.**

*La muerte y la doncella*, Edvard Munch, 1893.

<http://kiram.wordpress.com/2008/08/25/la-muerte-y-la-doncella/>

**Figura 3.18.**

*Amor y odio*, posteriormente llamado *La danza de la vida*, Edvard Munch, 1899-1900.

<http://es.filosofia.wikia.com/wiki/Munch>

**Figura 3.19.**

*Autorretrato en el taller*, Goya óleo sobre tela 42 x 28 cm., Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1790-1795.

El aparatoso sombrero se debe a que está preparado con un armazón para colocar velas, pues Goya gustaba de terminar sus cuadros a la luz artificial.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato\\_en\\_el\\_taller\\_\(Goya\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_en_el_taller_(Goya))

**Figura 3.20.**

*Minotauro, bebedor y mujeres*, grabado, Pablo Ruiz Picasso, 1933.

El Minotauro representa la fusión de la razón y la pasión y lo interesante aquí es que la escena es una variante del taller del escultor en la que el

artista ha dejado lugar al Minotauro y todo lo demás, paisaje, modelo, clasicismo es igual. Es legítimo pensar que se trata de un autorretrato: el escultor Picasso se representa a sí mismo como un Minotauro, un ser mítico, puro sentimiento y fuerza.

<http://cotarelo.blogspot.com/2008/06/clasicismo-y-pasin.html>

**Figura 3.21.**

Virginia Woolf y su padre Sir Leslie Stephen.

[http://mujeres-riot.webcindario.com/Virginia\\_Woolf.htm](http://mujeres-riot.webcindario.com/Virginia_Woolf.htm)

**Figura 3.22.**

*Autorretrato con sombrero de paja*, Vicent Van Gogh, 1887.

[www.ciudadpintura.com](http://www.ciudadpintura.com)

**Figura 3.23.**

*Retrato de Theo Van Gogh*, Vicent Van Gogh, 1889.

"¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega? Es la acción de abrirse paso a través de una pared de hierro invisible, que parece encontrarse entre lo que se siente y lo que se puede..." (Carta 237 a su hermano Theo).

"...Puedo ciertamente, en la vida y en la pintura privarme de Dios, pero no puedo, en mi sufrimiento, privarme de algo más grande que yo y que es mi vida: la potencia de crear...eso no me ha costado a mi más que mi esqueleto bien arruinado, mi cerebro bien chiflado...Pienso asumir sin rodeos mi oficio de loco".

<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/otrosautoresdelaliteraturauniversal/vangogh/ultimascartasdesdelalocura.asp>

**Figura 3.24.**

Camille Claudel en 1884.

*"Querido Paul,*

*Hoy, 3 de marzo, es el aniversario de mi secuestro en Ville-Evrard: hace 17 años que Rodin y lo marchantes de obras de arte me enviaron a hacer penitencia a los asilos psiquiátricos. Después de apoderarse de la obra de toda mi vida sirviéndose de B. para ejecutar su siniestro proyecto me hicieron cumplir años de prisión que bien se merecerían ellos... Tendría que haber al menos algunos estómagos agradecidos que supieran compensar a la pobre mujer a la que despojaron de su genio: ¡no! ¡una casa de locos! ¡ni siquiera el derecho a tener mi propia casa! [...]"*

[http://mujeres-riot.webcindario.com/Camille\\_Claudiel.htm](http://mujeres-riot.webcindario.com/Camille_Claudiel.htm)

**Figura 3.25.**

Camille Claudel trabajando en el estudio de Rodin, Musée Rodin, París, c. 1888.

"(...) Todo esto sale en el fondo del cerebro diabólico de Rodin. Sólo tenía una idea, que cuando él muriera yo podría alzar el vuelo como artista y llegar a ser más que él: era preciso que consiguiera tenerme entre sus garras después de su muerte igual que en vida. Era preciso que yo fuera desgraciada muerto él igual que vivo. ¡Lo ha conseguido punto por punto, porque lo que es desgraciada lo soy!"

[http://mujeres-riot.webcindario.com/Camille\\_Claudiel.htm](http://mujeres-riot.webcindario.com/Camille_Claudiel.htm)



**Figura 3.26.**

*La edad madura*, Camille Claudel, 1898.

Conjunto escultórico realizado por Camille cuando se vio obligada a despedirse de Rodin. La mujer arrodillada y suplicante es la propia Camille, a quien le da la espalda el propio Rodin. Él es acompañado por un ángel parecido a una bruja. Es decir, Rose Beuret, una costurera que se convertiría en su compañera para toda la vida, madre de su único hijo y vértice de un triángulo donde Camille Claudel era quien más tenía que perder.

[http://mujeres-riot.webcindario.com/Camille\\_Claudiel.htm](http://mujeres-riot.webcindario.com/Camille_Claudiel.htm)

**Figura 3.27.**

*El abandono*, Camille Claudel, 1905.

[http://elpais.com/diario/2007/11/07/cultura/1194390001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/11/07/cultura/1194390001_850215.html)

**Figura 3.28.**

*Grupo de cuatro árboles*, Jean Dubuffet, Nueva York, 1972.

También conocido como "outsider art", "arte marginal" y "arte bruto".

El Art Brut hoy en día ya es una tendencia practicada por miles personas en el mundo –psiquiátricamente sanas o no– que expresan sus inquietudes y sentimientos con una creatividad inimaginable valoradas en considerables sumas de dinero o gran valor sentimental.

<http://visionesdetodos.blogspot.com.es/p/arte-bruto.html>

**Figura 3.29.**

*Closerie Falbala*, Jean Dubuffet, Valde Marne, Francia, 1973.

<http://visionesdetodos.blogspot.com.es/p/arte-bruto.html>

**Figura 3.30.**

*Smiling Face* (La Bouche media luna), Jean Dubuffet, 1948.

<http://vanguardiashistoricas.blogspot.com.es/2011/05/arte-bruto-arte-marginal.html>

**Figura 3.31.**

*Dhotel sombra de albaricoque*, Jean Dubuffet, 1940.

<http://vudutv.blogspot.com.es/2010/07/jean-dubuffet-el-arte-en-bruto-frente.html>

**Figura 3.32.**

Figura realizada por un paciente de C. G. Jung en el curso de su tratamiento, publicado en *El Secreto de la flor de oro*, 1931.

[www.educacion.gob.es/exterior/ad/es/.../Aula\\_Abierta2\\_Belleza.pdf](http://www.educacion.gob.es/exterior/ad/es/.../Aula_Abierta2_Belleza.pdf)

**Figura 3.33.**

Obra de Judith Scott.

[http://www.debajodelsombbrero.org/nuevaweb/videos\\_Sombrero.html](http://www.debajodelsombbrero.org/nuevaweb/videos_Sombrero.html)

**Figura 3.34.**

Judith Scott con una de sus obras.

<http://miraloquemeheencontrado.blogspot.com.es/2012/06/que-tenes-debajo-del-sombrero-lola.html>

**Figura 3.35.**

Chamán

<http://es.wikipedia.org/wiki/Cham%C3%A1n>

**Figura 3.36.**

Retrato del pintor Caravaggio, dibujado por Ottavio Leoni

<http://artedibujosfotosimagenesobraspinturas.blogspot.com.es/2010/11/dibujos-de-caravaggio.html>

**Figura 3.37.**

*Baco enfermo*, Caravaggio, Pintura al óleo, 66 cm × 52 cm, Galería Borghe-se, Roma, 1593-1594

Podría tratarse de un autorretrato de Caravaggio en el hospital, donde estuvo internado a causa de las heridas recibidas por la coxa de un caballo. Sin embargo, algunos críticos consideran que el pintor fue internado por causa de la malaria. Aquí se disfraza del personaje que va a retratar, como después lo haría Rembrandt. El modelo está sentado con el rostro vuelto al espectador. La obra fue confiscada en 1607, y el papa Paulo V la donó a su sobrino Scipione Borghese. Esta representación de Baco está alejada de las pinturas tradicionales. Se trata de una pintura realista que prelude el arte del siglo XIX.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Selfportrait\\_as\\_the\\_Sick\\_Bacchus\\_by\\_Caravaggio.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Selfportrait_as_the_Sick_Bacchus_by_Caravaggio.jpg?uselang=es)

**Figura 3.38.**

Un bisonte (embistiendo o revolcándose en el polvo; herido o muerto).

Altamira. Cantabria

<http://iessonferrerdghaboix.blogspot.com.es/2011/11/comentario-el-bisonte-de-altamira.html>

**Figura 3.39.**

Pintadas de la revolución. El graffiti de las primaveras árabes.

"El deseo de cambio y ruptura de los ciudadanos árabes en las Revoluciones de Túnez, Egipto, Libia, Yemen... es tan intenso, tan vital, que sus ansias de comunicarlo y reivindicarlo han ocupado todos los espacios públicos disponibles. Al igual que han exprimido al máximo las potencialidades que las nuevas tecnologías de la comunicación ofrecen hoy en día, también han expresado y transmitido sus sentimientos, sus críticas y sus aspiraciones a través de los muros, las paredes y los rincones de todas las ciudades epicentro de la revolución. Han pasado claros mensajes al poder contra el que se baten, han conversado con sus ciudadanos y han transmitido al mundo exterior que quieren que todo cambie. El eslogan y el graffiti, entremezclados, nos dibujan el mapa político de la contestación y la rebeldía a través de una expresión artística espontánea e intensa, liberada tras décadas de censura, control y represión. Las revoluciones han sido (están siendo) una catarsis de libertad de expresión que impulsa también una nueva primavera de creación."

<http://resistenciasidissidencias.wordpress.com/2012/04/30/cuando-hasta-las-paredes-hablan-un-breve-recorrido-por-el-graffiti-de-las-primaveras-arabes/>

**Figura 3.40.**

*The Madonna of Humility*, Fra Angelico, Colección Thyssen-Bornemisza, en depósito con el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), c. 1433-1435.

[http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2006/FraAngelico/index\\_ing.htm](http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2006/FraAngelico/index_ing.htm)

**Figura 3.41.**

Chaman.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Cham%C3%A1n>

**Figura 3.42.**

Beuys en el festival del Nuevo Arte de Aachen, 20 de julio de 1964.

<http://artmasko.wordpress.com/2010/12/28/le-due-vite-di-joseph-beuys-vita-morte-e-rinascita-del-piu-controverso-artista-tedesco/>

**Figura 3.43.**

Alexander Cozens, Nuevo método de ayuda para la invención de dibujos de composiciones originales de paisaje, 1785.

<http://automaticoroboticocodificado.dpa-etsam.com/2008/04/06/el-volumen-de-una-nube-nubes-automaticas/>

**Figura 3.44.**

Cadáver exquisito realizado entre otros, por Tristán Tzara y A. Bretón.

<http://www.20minutos.es/noticia/459838/1/cadaver/exquisito/internet/>

**Figura 3.45.**

*La Máquina de coser electrosexual*, Óscar Domínguez, Óleo sobre tela, 99x80 cm. Colección conde de Floridablanca, 1934.

La decalcomanía consiste en introducir gouache negro líquido (una especie de témpera) entre dos hojas de papel presionándolas de un modo no controlado. Otra de sus aportaciones al movimiento surrealista fue la teoría de la petrificación del tiempo a través de la cual empieza a introducir en sus composiciones formas cristalizadas y estructuras de redes angulosas. Hay petrificaciones de ese estilo en los cuadros de René Magritte.

<http://trianarts.com/oscar-dominguez-el-surrealismo-y-la-decalcomania/>

**Figura 3.46.**

*Inspiración*, Jean-Honoré Fragonard, Óleo sobre tela, 80 × 64 cm, 1769.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fragonard,\\_Inspiration.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fragonard,_Inspiration.jpg)

**Figura 3.47.**

Charles Baudelaire 1855.

<http://arteparnasomania.blogspot.com.es/2011/06/el-decadentismo-de-una-epoca-la.html>

**Figura 3.47 a).**

Jean Paul Sartre.

<http://www.filosofiaymas.com/2010/10/jean-paul-sartre.html>

**Figura 3.48.**

*El fumadero de opio*, William Lamb Picknell, 1880.

<http://arteparnasomania.blogspot.com.es/2011/06/el-decadentismo-de-una-epoca-la.html>



**Figura 3.49.**

Mark Rothko (1903 – 1970).

<http://skyethelimit.wordpress.com/2012/04/11/mark-rothko-1903-1970/>

**Figura 3.50.**

*Azul y rojo*, Mark Rothko, 1958.

[http://humanitas.cl/web/index.php?option=com\\_](http://humanitas.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=868:mark-rothko-un-pintor-bajo-el-umbral-de-la-luz-antonio-spadaro&catid=160:arte-y-belleza)

[content&view=article&id=868:mark-rothko-un-pintor-bajo-el-umbral-de-la-luz-antonio-spadaro&catid=160:arte-y-belleza](http://humanitas.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=868:mark-rothko-un-pintor-bajo-el-umbral-de-la-luz-antonio-spadaro&catid=160:arte-y-belleza)

**Figura 3.51.**

Fotograma del vídeo: *Els Banyets*, A Virginia Wolf I, 1987.

"En un mar manso, como estancado, un cuerpo femenino con el rostro sumergido en el agua, solo se le ve la espalda. Se mantiene a flote relajada hasta que atraída por el fondo se hunde hasta desaparecer."

<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=997>

**Figura 3.52.**

*¿De dónde venimos? ¿Quién somos? ¿Adónde vamos?*, Paul Gauguin, 1897.

El nacimiento, la vida y la muerte. Ciclo vital lleno de todo; lo bueno y lo malo. Esta pintura fue creada por Paul Gauguin en su madurez como pintor. Es una fuerte conclusión de sus meditaciones. Pintura llena de símbolos, ideas, sensaciones y que muestra, en mi opinión, un poco de la esencia del ser humano: nuestra búsqueda del sentido de la existencia.

<http://www.pinturayartistas.com/dedondevenimos-quienessomos-adondevamos>

**Figura 3.53.**

*Autorretrato con paleta*, Gauguin, Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm. New York. Colección privada, 1891.

<http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11.053>

**Figura 3.54.**

*La silla de Gauguin*, Van Gogh, Óleo sobre lienzo, 90,5 x 72,5 cm. Fundación Vincent Van Gogh. Rijksmuseum Vincent van Gogh. Amsterdam. Holanda, 1888.

<http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11.053>

**Figura 3.55.**

*Autorretrato con caballete*, Van Gogh, 1888.

<http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11.053>

**Figura 3.56.**

*La silla de Van Gogh*, Van Gogh, Óleo sobre lienzo, 93 x 73.5 cm. National Gallery, Londres, 1888.

<http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11.053>

Esta pintura nació junto con otra que representa la "Silla de Gauguin" durante su estancia en Arlés, cuando la idea del "estudio del sur" parecía realizable. Van Gogh, en vez de representar a su amigo, optó por mostrar su sitio vacío, e hizo otro tanto consigo mismo. Saltan a la vista una serie de notables diferencias al comparar ambas obras, el acorde cromático es completamente distinto.

## CAPÍTULO 4

### Figura 4.1.

*Una Loca*, Eugene Delacroix, 1822.

<http://arteparnasomania.blogspot.com.es/2011/06/el-decadentismo-de-una-epoca-la.html>

### Figura 4.2.

*Retrato del artista o El desesperado*, Courbet, Colección privada, 1845

Se trata de un autorretrato del artista en un momento de crisis personal o, como han interpretado otros, el estudio de una cabeza expresiva, imagen del genio loco y atormentado.

<http://ayoungknighttravel.blogspot.com.es/2011/07/gustave-courbet-el-desesperado.html>

### Figura 4.3.

Manifiesto, Joseph Beuys, 1970.

En: "Joseph Beuys" Museo Nacional Reina Sofía 1994 Madrid

### Figura 4.4.

*Art is a guaranty of sanity*, Louise Bourgoise, lápiz sobre papel rosa, 9x21, 6 cm, 2000.

*Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición organizada por la Tate Modern en asociación con el Centro Pompidou; Tate Modern, Londres del 10 de octubre del 2007- 20 de enero de 2008. Publicado en 2007 por Frances Morris, Londres

### Figura 4.5.

La sociedad está enferma.

<http://desmotivaciones.es/790975/Sociedad>

### Figura 4.6.

Tambor de chamán.

<http://www.educima.com/foto-ritual-de-iniciacion-en-malawi-africa-i7010.html>

### Figura 4.7.

Cesare-Lombroso, Museo de antropología criminal.

<http://atlasobscura.com/place/cesare-lombroso-s-museum-of-criminal-anthropology>

### Figura 4.8.

*El Doctor*, Sammuel Luke Fildes, 1891.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:The\\_Doctor\\_Luke\\_Fildes.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Doctor_Luke_Fildes.jpg)

### Figura 4.9.

*Ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich*, Gabriel von Max, 1885.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gabriel\\_von\\_Max\\_Die\\_ekstatische\\_Jungfrau\\_Katharina\\_Emmerich.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gabriel_von_Max_Die_ekstatische_Jungfrau_Katharina_Emmerich.jpg)

### Figura 4.10.

*La crisis*, Sir Thomas Francis Dicksee, 1891.

<http://pedestalen.wordpress.com/2012/05/07/>

### Figura 4. 11.

*Cura tus heridas*, Joseph Beuys, 1974-75.

En: Joseph Beuys Skulpturen und Objekte, 1988, Ed. Schirmer/Mosel München

**Figura 4.12.**

*Goethe en la campiña romana*, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1786.  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>

**Figura 4.13.**

Théophile Gautier  
<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2010/12/theophile-gautier-prologo-la-novela-de.html>

**Figura 4.14.**

*Nietzsche*, Edvard Munch, 1906  
<http://medianochebajoelsol.blogspot.com.es/2011/04/aprender-morir.html>

**Figura 4.15.**

*Nietzsche enfermo en la cama*, H. Olde  
<http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/vanguardias.htm>

**Figura 4.16.**

Sífilis, Ramon Casas, 1900  
<http://pintura.aut.org>

**Figura 4.17.**

Foto de Henri Matisse por Carl Van Vechten, 1933  
[http://www.educared.org/wikiEducared/Imagen:Henri\\_Matisse\\_1933\\_May\\_20.jpg.html](http://www.educared.org/wikiEducared/Imagen:Henri_Matisse_1933_May_20.jpg.html)

**Figura 4.18.**

Matisse trabajando desde la cama, Robert Capa, 1992  
<http://lacomunidad.elpais.com/pintarmas/2009/2/20/en-cama-pinto-mucho-2>

**Figura 4.19.**

Gerda Taro fotografiada por Robert Capa, 1936  
[http://www.laescueladelosdomingos.com/2010\\_09\\_01\\_archive.html](http://www.laescueladelosdomingos.com/2010_09_01_archive.html)

**Figura 4.20.**

*La danza*, Matisse, 1909  
<https://blocdejavier.wordpress.com/2012/06/>

**Figura 4.21.**

*La alegría de vivir*, Matisse, 1906  
[http://culturageneral.net/pintura/cuadros/la\\_alegria\\_de\\_vivir.htm](http://culturageneral.net/pintura/cuadros/la_alegria_de_vivir.htm)

**Figura 4.22.**

*En la cama. La grasse matiné*, Ramón Casas, 1900  
<http://elrincondemisdesvarios.blogspot.com.es/2011/09/ramon-casas-i-carbo-pintor-modernista.html>

**Figura 4.23.**

*Mujer loca*, Théodore Géricault, 1820-1821  
<http://www.telecable.es/personales/angel1/pinrom/gericault/loca.html>

**Figura 4.24.**

David Nebreda  
David Nebreda nació en Madrid el 1 de agosto de 1952, licenciado en Bellas Artes. A los 19 años los médicos le diagnosticaron esquizofrenia.



Vive encerrado en un piso de Madrid con apenas dos habitaciones donde ha realizado la totalidad de su obra fotográfica, sin tomar medicación, sin comunicación con el exterior, sin radio, prensa, libros ni televisión. Vegetariano desde los 20 años, practica la abstinencia sexual, y se somete a severos ayunos que le mantienen un estado de delgadez extrema.

Heridas, sangre, excrementos. Castigo y dolor físico extremo impuestos por voluntad propia y captada con una cámara. David Nebreda ha estado al borde de la muerte.

En un aislamiento absoluto David Nebreda ha creado cientos de autorretratos y algunos dibujos pintados con su sangre. Refleja su propio suplicio cuidando hasta el último detalle la iluminación y decoración de su mundo sin salida.

La obra de David Nebreda, casi desconocida en España, ha sido promovida sin embargo en Francia. Las reacciones ante ella siempre son extremas: rechazo absoluto o fascinación pura.

<http://mazz.blogia.com/2008/120401-fotografos-david-nebreda.php>

#### **Figura 4.25.**

David Nebreda.

<http://mazz.blogia.com/2008/120401-fotografos-david-nebreda.php>

#### **Figura 4.26.**

*El Juicio Final*, Miguel Ángel se pinta como un mártir desollado.

[http://www.taringa.net/posts/offtopic/2697898/Miguel-\\_ngel-en-el-Juicio-Final.html](http://www.taringa.net/posts/offtopic/2697898/Miguel-_ngel-en-el-Juicio-Final.html)

#### **Figura 4.27.**

Dibujo de Carl Fredrik Hill.

Carl Fredrik Hill (1849 - 1911) pintor Sueco. La obra de Carl Fredrik Hill ha ejercido un impacto crucial en el arte moderno del siglo XX.

[http://4.bp.blogspot.com/\\_B1y\\_VzCwENU/TKD2F-KmBwI/AAAAAAAA\\_Kc/\\_LET3ix32Q/s1600/Carl+Fredrick+Hill.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_B1y_VzCwENU/TKD2F-KmBwI/AAAAAAAA_Kc/_LET3ix32Q/s1600/Carl+Fredrick+Hill.jpg)

#### **Figura 4.28.**

Capilla Mark Rothko en Houston, Texas.

<http://skyethelimit.wordpress.com/2012/04/11/mark-rothko-1903-1970/>

#### **Figura 4.29.**

*No. 3/No. 13 (Magenta, Black, Green on Orange)*, Mark Rothko, óleo sobre lienzo, Museum of Modern Art New York, 1949. Un ejemplo de su obra en el último periodo.

<http://www.alaintruong.com/archives/2011/10/04/index.html>

#### **Figura 4.30.**

*Sin título* Shinichi Sawada, arcilla, 53.6 x 26.5 x 26 cm, 2007, Colección de l'Art Brut, Lausana. Fotografía : Onishi Nobuo.,

Shinichi Sawada (1982) es un joven con autismo que crea esculturas representando misteriosas criaturas de su mitología personal.

<http://elhombrejazmin.com/tag/art-brut/>

**Figura 4.31.**

Nick Blinko, Art Brut. El concepto de Art Brut sigue estando en uso hoy en día, también es llamado outsider art (arte fuera de las fronteras).

“La primera vez que oí hablar del Art Brut fue en una visita a París, precisamente en el espacio llamado Halle Saint Pierre. Descubro con agrado que siguen realizando exposiciones de gran calidad en torno a ese tema. Esta vez se trata de dos exposiciones simultáneas, una sobre artistas Brut británicos y otra solamente de dibujos. Nos presentan trabajos de artistas muy conocidos como Madge Gill o Scottie Wilson junto a otros más desconocidos o incluso anónimos.” En:

<http://elhombrejazmin.com/tag/art-brut/>

**Figura 4.32.**

*Campo de trigo*, Vicent Van Gogh, Óleo sobre lienzo. 51,5 x 65 cm. Colección Privada, 1889.

<http://pintura.aut.org>

**Figura 4.33.**

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901).

[http://es.wikipedia.org/wiki/Henri\\_de\\_Toulouse-Lautrec](http://es.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec)

**Figura 4.34.**

*Troupe de Mlle Eglantine*, Henri de Toulouse Lautrec, 1896.

<http://pintura.aut.org>

**Figura 4.35.**

*Salon de la Rue des Moulins*, Museo Toulouse-Lautrec, Albi, Francia, 1894.

<http://pintura.aut.org>

**Figura 4.36.**

*Retrato de un autoretrato*, Toulouse-Lautrec, pintado y a la vez fotografiado por Maurice Guibert en 1892.

<http://pintura.aut.org>

**Figura 4.37.**

*Caricatura autorretrato*, Toulouse-Lautrec.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Henri\\_de\\_Toulouse-Lautrec](http://es.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec)

**Figura 4.38.**

Fotografía de Toulouse-Lautrec.

Sweetman, David. *Toulouse-Lautrec and the Fin de Siécle*. London: Hodder & Stoughton, 1999.

**Figura 4.39.**

Fotografía de Paul Klee en 1911.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Klee](http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee)

**Figura 4.40.**

Fotografía de Paul Klee en 1940.

[www.123people.es/s/felix+klee](http://www.123people.es/s/felix+klee)

**Figura 4.40 a).**

Paul Klee trabajando.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Klee](http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee)

**Figura 4.41.**

*Senecio*, Paul Klee, Museo de Arte de Basilea, 1922.

<http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en>

**Figura 4.42.**

Paul Klee en su estudio.

[www.123people.es/s/felix+klee](http://www.123people.es/s/felix+klee)

**Figura 4.43.**

*Angelus Novus*, Paul Klee, 1920.

<http://pintura.aut.org/SearchAutor?AutNum=11085>

**Figura 4.44.**

*Ad Parnassum*, Paul Klee, Óleo sobre lienzo, 100 x 126 cm, 1932.

**Figura 4.45.**

*Arrebato de miedo III*, Paul Klee. Acuarela sobre Ingres sobre cartulina. 63.5 x 48.1 cm. Fundación *Paul Klee*. Kunstmuseum, Berna, 1939.

[www.foroxerbar.com/printview.php?f=53&t=10789&start=0](http://www.foroxerbar.com/printview.php?f=53&t=10789&start=0)

**Figura 4.46.**

*Meditación profunda. Autorretrato*, Paul Klee.

<http://pintura.aut.org>

**Figura 4.47.**

Fotografía de Juan Gris, Man Ray, 1922.

<http://artedemadrid.wordpress.com/2012/06/06/juan-gris-de-la-imaginacion-a-la-realidad/>

**Figura 4.48.**

*Retrato de Pablo Picasso*, Juan Gris, Óleo sobre lienzo, 93.4 x 74.3 cm, Colección de Mrs. and Mrs. Leigh Block, Art Institute of Chicago, 1912.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gris/>

**Figura 4.49.**

*Guitarra sobre una mesa*, Juan Gris, Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo, Netherlands, 1915.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Gris](http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Gris)

**Figura 4.50.**

*Flores en la mesa*, Juan Gris.

<http://pintura.aut.org>

**Figura 4.51.**

Imagen del documental "Juan Gris. Cubismo y modernidad". (Fundación Telefónica).

<http://artedemadrid.wordpress.com>

**Figura 4.52.**

*Capricho nº 1: Francisco Goya y Lucientes, Pintor*, Francisco de Goya, serie Los Caprichos, 1799.

Como preludio de sus Caprichos, Goya se retrató mostrándonos al autor de esta serie de sátiras sobre la sociedad española de su tiempo.



po. Se representó en actitud satírica y como un personaje importante.  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco\\_Goya\\_y\\_Lucientes\\_Pintor.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Goya_y_Lucientes_Pintor.jpg?uselang=es)

**Figura 4.53.**

*Capricho n° 43: El sueño de la razón produce monstruos*, Francisco de Goya, serie Los Caprichos, 1799.

En principio Goya tenía previsto que fuera la portada de sus grabados. Aquí se retrató de forma muy diferente a cómo finalmente decidió presentarse en el inicio de los Caprichos: abstraído, medio dormido y rodeado de sus obsesiones. Un búho le alcanza los útiles de dibujar, señalando claramente la procedencia de sus invenciones. En el dibujo preparatorio, pensado como Sueño, dice: ... *El Autor soñando. Su intento solo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad.*  
<http://westminsterhoy.wordpress.com/2010/09/22/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos-i-la-nueva-ley-de-reproduccion-asistida/>

**Figura 4.54.**

*Capricho n° 40: ¿De qué mal morirá?*, Francisco de Goya, serie Los Caprichos, 1799.

<http://elbamboso.blogspot.com.es/2012/05/yes-we-can.html>

**Figura 4.55.**

*Vuelo de brujas*, Francisco de Goya, Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, 1797.

<http://www.temakel.com/galeriagoya.htm>

**Figura 4.56.**

*El Aquelarre o El Gran Cabrón*, Francisco de Goya, Pinturas negras, Pintura mural trasladada a lienzo, Museo del Prado, 1820 - 1823  
*Aquelarre*, una de las pinturas negras de la Quinta del Sordo, en el Museo del Prado. El diablo, representado como macho cabrío, está vestido como un fraile. Su negro absoluto contrasta con la reunión de brujos y brujas que lo rodean. En el extremo derecho, una mujer contempla la escena sin participar en el conclave de hechiceros. La misteriosa mujer es quizá Leocadia Weis, amante de Goya y testigo de sus pesadillas.

<http://www.temakel.com/gagoyaaquelarre.htm>

**Figura 4.57.**

*Goya atendido por el doctor Arrieta*, Francisco de Goya, Instituto de Arte de Minneapolis, Estados Unidos, 1820.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/12/07/paisvasco/1291727485.html>

**Figura 4.58.**

*Autorretrato*, Paul Cézanne, Óleo sobre lienzo 64 x 53 cm, Museo de Orsay, París, 1873-1876.

[www.ciudadpintura.com](http://www.ciudadpintura.com)

**Figura 4.59.**

*Autorretrato*, Pablo Picasso, carboncillo sobre papel, hacia 1.900.

<http://www.iespando.com/web/departamentos/dibujo/web/departamento/4epv/carboncillo/picasso-autorretrato.htm>

**Figura 4.60.**

*Autorretrato*, Pierre Auguste Renoir, Óleo sobre lienzo, 1875.

[http://www.reproarte.com/cuadro/Pierre+Auguste\\_Renoir/Autorretrato/8994.html](http://www.reproarte.com/cuadro/Pierre+Auguste_Renoir/Autorretrato/8994.html)

**Figura 4.61.**

*Manzanas Verdes*, Paul Cézanne, Óleo sobre lienzo 26 x 32 cm. Museo de Orsay, París, 1873.

[www.ciudadpintura.com](http://www.ciudadpintura.com)

**Figura 4.62.**

*Pirámide de calaveras*, Cezanne, Óleo sobre lienzo 37 x 45,5 cm. Colección Privada, 1901.

[www.ciudadpintura.com](http://www.ciudadpintura.com)

**Figura 4.63.**

Cuadros del interior de la capilla de Rothko en Houston.

<http://elarteporelarte.wordpress.com/2010/07/05/rothko-contramanhattan/>

**Figura 4.64.**

*Le repos du sculpteur devant le petit torse*, Pablo Picasso, Suite Vollard, 1933.

<http://www.ico.es/web/contenidos/5083/index.html>

**Figura 4.65.**

*Minotauro tumbado con mujer*, Picasso Suite Vollard, 1933-1934.

<http://www.ico.es/web/contenidos/5083/index.html>

**Figura 4.66.**

*Nymph and Satyr*, Picasso, 1968.

Pablo Picasso, en su octogésimo séptimo año de vida, realizó 347 grabados eróticos, entre el 16 de marzo y el 5 de octubre de 1968.

"Estas obras maestras son representaciones concretas de genitales, de mirones, de voluptuosidades, de relaciones sexuales, y, sin embargo, se mantienen a distancia por medio de distorsiones y una serie de figuras intercesoras (representantes de un pasado artístico ataviados convenientemente, chulos, proxenetas de burdel, músicos) y por medio de espejos, máscaras, modelos. Ese despliegue evidente de pornografía se transforma gracias al contexto imaginativo en que se sitúa esa exhibición lúbrica; el cuerpo se transpone a la imaginación, la sexualidad se transforma en erotismo."

<http://lazarosarmiento.blogspot.com.es/2010/11/la-poesia-del-sexo.html>

**Figura 4.67.**

*En el Moulin de la Galette (Retrato de Madeleine de Boisguillaume. El ajeno)*, Ramón Casas, 1892.

<http://elrincondemisdiversos.blogspot.com>

**Figura 4.68.**

Les Vicieux de Paris.

<http://www.letralia.com/ciudad/carrizales/opio.htm>

**Figura 4.69.**

*Thomas de Quincey*, Sir John Watson-Gordon, National Portrait Gallery, Londres, 1865.

<http://www.letralia.com/ciudad/carrizales/opio.htm>

**Figura 4.70.**

Fumando opio.

<http://elrincondemisdesvarios.blogspot.com>

**Figura 4.71.**

Hotel Lauzun, Paris; albergó en el SXIX el *Club des Hachischins*.

<http://sobreparis.com/2010/08/11/el-hotel-de-lauzun-y-las-flores-del-mal/>

**Figura 4.72.**

Jean Cocteau, 1930.

*"Nada más anormal que un poeta que se acerca al hombre normal: Hugo, Goethe... Son locos que andan sueltos. Locos que no parecen locos. Cuando escribí que Víctor Hugo era un loco que creía ser Víctor Hugo, no bromeaba. ¿El mayor pecado contra el Espíritu no es ser espiritual? No era una boutade, era una síntesis; el resumen de un ensayo que me niego a escribir y que ya escribiré otro cualquier día. La función del poeta no es demostrar, sino afirmar sin suministrar ninguna de las fastidiosas pruebas de que dispone y en las que basa su afirmación".*

COCTEAU, Jean, *Opium*, trad. Ignacio Vidal-Foch, BackList, Barcelona, 2009, p. 54\*.

[http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2010_02_01_archive.html)

**Figura 4.73.**

Fotografía de Jean Cocteau.

Como se puede comprobar en la imagen, Jean Cocteau tenía tiempo y facultades para todo. De ahí su perfil multidisciplinar: cineasta, dibujante, fotógrafo, dramaturgo, ensayista, novelista... y poeta. Claro que compaginar todas estas facetas y moverse a la vez en los círculos de la bohemia y el surrealismo nunca fue fácil.

<http://luigidante.blogspot.com.es/2010/07/la-funcion-del-poeta-segun-jean-cocteau.html>

**Figura 4.74.**

*Opium: Diario de una desintoxicación*, Jean Cocteau, ilustración incluida en el libro bajo el mismo nombre, 1930.

<http://www.letralia.com/ciudad/carrizales/opio.htm>

**Figura 4.75.**

Dibujo de Jean Cocteau, 1922.

<http://lardelasencrucijadas.blogspot.com>



**Figura 4.76.**

*El artista creando*, Jean Cocteau.

<http://casadefranciamediateca.blogspot.com.es/2010/04/jean-cocteau-sur-le-pas-dun-magicien.html>

**Figura 4.77.**

*Herida XVI*, Joseph Beuys, Acuarela sobre papel, 1997.

En: "Joseph Beuys" Museo Nacional Reina Sofía 1994 Madrid.

## CAPÍTULO 5

**Figura 5.1.**

Frida Kahlo en un banco blanco. Fotografía de Nickolas Murray, 1939.

[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/photo\\_galleries/newsid\\_4247000/4247819.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/photo_galleries/newsid_4247000/4247819.stm)

**Figura 5.2.**

Páginas del Diario de Frida Kahlo.

*"El diario de Frida Kahlo, Un íntimo autorretrato". Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe*, Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

**Figura 5.3.**

*El accidente* (boceto), Frida Kahlo, 1926.

<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/obra.el-accidente.php>

**Figura 5.4.**

Fotografía de Frida Kahlo en la cama decorando el corsé, 1950.

<http://elmundo.es/fotografía/204/07/fridakahlo/imagen7.html>

**Figura 5.5.**

Fotografía de Diego Rivera y Frida Kahlo, 1930.

[http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Frida\\_Kahlo](http://www.mexiko-lexikon.de/mexiko/index.php?title=Frida_Kahlo)

**Figura 5.6.**

Fotografía de Frida Kahlo en la cama, 1950.

<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/galeria-imágenes-de-fridakahlo.php>

**Figura 5.7.**

Frida Kahlo en la cama con arnés. Fotografía de Nickolas Murray, 1939.

[http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery\\_esp\\_frida\\_10.html](http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery_esp_frida_10.html)

**Figura 5.8.**

Fotografía de Frida Kahlo y Diego Rivera con Caimito de Guayabal, 1940.

<http://www.fridakahlofans.com/photospanish1.html>

**Figura 5.9.**

Frida y Diego en el Hospital. Fotografía de Juan Guzmán, 1950.

<http://www.fridakahlofans.com/photospanish2.html>

**Figura 5.10.**

Ilustración nº 29 del Diario de Frida Kahlo.

*"El diario de Frida Kahlo, Un íntimo autorretrato". Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe, Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.*

**Figura 5.11.**

*El sueño (La cama)*, Frida Kahlo, Óleo sobre lienzo, 74 x 98,5 cm. Colección de Selma y Nesuhi Ertegun, Nueva York, 1940.

<http://www.gefor.4t.com/arte/frida/html>

**Figura 5.12.**

*Pensando en la muerte*, Frida Kahlo, Óleo sobre tela, 44.5x36.3 cm Museo Dolores Olmedo Patiño, ciudad de México, México, 1943.

<http://www.allposters.com/-sp/Pensando-en-la-muerte-i1248641-.html>

**Figura 5.13.**

*Viva la Vida, Sandías*, Frida Kahlo, Óleo sobre masonite, 59,5 x 50,8 cm. Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México, 1954.

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn07/c0680.html>

**Figura 5.14.**

*Frida y el aborto*, Frida Kahlo, Litografía, 22,5 x 14,5 cm, Museo Dolores Olmedo Patiño, ciudad de México, México, 1932.

<http://www.fridakahlofans.com/obrawingsketch02.html>

**Figura 5.15.**

*Autorretrato con collar de espinas y colibrí*, 63,5 x 49,5 cm.

Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection, University of Texas - Austin, Texas, EE.UU, 1940.

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn05.html>

**Figura 5.16.**

*La máscara*, Frida Kahlo, Óleo sobre lienzo, 40 x 30,5 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1945.

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn03.html>

**Figura 5.17.**

*Mi nacimiento*, Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30,5 X 35 cm, Colección privada, 1932.

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn02.html>

**Figura 5.18.**

*Hospital Henry Ford*, Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1932

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn04.html>

**Figura 5.19.**

*Unos cuantos piquetitos (Apasionadamente enamorada)*, Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30 x 40 cm.

Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1935.

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn07.html>

**Figura 5.20.**

*Mi nana y yo*, Frida Kahlo, óleo sobre metal, 30,5 x 37 cm.  
Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1937  
<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/obra-mi-nana-y-yo.php>.

**Figura 5.21.**

*Las dos Fridas*, Frida Kahlo, óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm.  
Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1939.  
<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/obra-las-dos-fridas.php>

**Figura 5.22.**

Ilustración nº 85 del Diario de Frida Kahlo.  
*"El diario de Frida Kahlo, Un Íntimo autorretrato". Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe*, Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

**Figura 5.23.**

*La columna rota*, Frida Kahlo, óleo sobre lienzo, 43 x 33 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1944.  
<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/obra-la-columna-rota.php>

**Figura 5.24.**

*Sin esperanzas*, Frida Kahlo, óleo sobre lienzo, 28 x 36 cm.  
Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, 1945.  
<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn08.html>

**Figura 5.25.**

*Árbol de la esperanza mantente firme*, Frida Kahlo, óleo sobre masonite, 55,9 x 40,6 cm. Colección de Daniel Filipacchi, París, Francia, 1946.  
<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn01.html>

**Figura 5.26.**

*La venadita (El venado herido)*, Frida Kahlo, óleo sobre masonite, 22,4 x 30 cm. Colección de Carolyn Farb Houston, Texas, 1946  
<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/obra-the-little-deer.php>

**Figura 5.27.**

Ilustración nº 41 del Diario de Frida Kahlo.  
*"El diario de Frida Kahlo, Un íntimo autorretrato". Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe*, Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

**Figura 5.28.**

Ilustración nº 134 del Diario de Frida Kahlo.  
*"El diario de Frida Kahlo, Un íntimo autorretrato". Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe*, Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

**Figura 5.29.**

Fotografía de Frida Kahlo pintando "Retrato de la señora Jean Wight", 1931.  
[http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery\\_esp\\_frida\\_8.html](http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery_esp_frida_8.html)

**Figura 5.30.**

Fotografía de Frida Kahlo en el Hospital Inglés pintando "Mi familia", 1950.  
[http://elmundo.es/fotografía/204/07/fridakahlo/imagen\\_6.html](http://elmundo.es/fotografía/204/07/fridakahlo/imagen_6.html)



**Figura 5.31.**

Fotografía de Frida Kahlo y Diego Rivera, 1929.

[http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery\\_esp\\_frida\\_4.html](http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery_esp_frida_4.html)

**Figura 5.32.**

*Frida Kahlo y Diego Rivera*, Frida Kahlo, óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno, colección Albert M. Bender San Francisco, California, 1931.

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn07.html>

**Figura 5.33.**

Fotografía de Frida Kahlo pintando su autorretrato con Diego Rivera, 1940.

<http://www.fridakahlofans.com/photospanish6.html>

**Figura 5.34.**

Fotografía de Frida Kahlo en su taller con Nickolas Murray. Fotografía de Nickolas Murray, 1941.

<http://www.fridakahlofans.com/photospanish8.html>

**Figura 5.35.**

*Autorretrato con el Dr. Farill*, Frida Kahlo, 1951.

<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/obra-autorretrato-con-el-dr-farill.php>

**Figura 5.36.**

*El marxismo dará salud a los enfermos*, Frida Kahlo, 1954.

<http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn04.html>

**Figura 5.37.**

Fotografía de Frida Kahlo, 1936.

<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/galeria-fotos-de-fridakahlo-1.php>

**Figura 5.38.**

Fotografía de Frida Kahlo llevando un corsé decorado por ella.

Coyoacán, México, 1941.

<http://www.fridakahlofans.com/photospanish2.html>

**Figura 5.39.**

Fotografía de Frida Kahlo, 1938.

<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/galeria-fotos-de-fridakahlo-12.php>

**Figura 5.40.**

Fotografía de Frida Kahlo vestida con traje de tehuana, 1939.

<http://www.fridakahlofans.com/photospanish10.html>

**Figura 5.41.**

Fotografía de Frida Kahlo posando en su casa, 1936.

<http://www.publispain.com/fridakahlo/17.ht>

**Figura 5.42.**

Fotografía de Frida Kahlo y Diego Rivera en la manifestación contra la CIA, celebrada el 2 de julio de 1954.

[http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery\\_esp\\_frida\\_10.html](http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery_esp_frida_10.html)

**Figura 5.43.**

Fotografía de Frida Kahlo en su única exposición celebrada en México, 1953.

[http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery\\_esp\\_friends\\_6.html](http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery_esp_friends_6.html)

**Figura 5.44.**

Fotografía de Frida Kahlo en su lecho de muerte, Fotografía de Lola Álvarez, 1954.

<http://elmundo.es/fotografía/204/07/fridakahlo/imagen9.html>

**Figura 5.45.**

Película sobre Frida Kahlo. Directora Julie Taymor. 2002.

<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/modules.php>

**Figura 5.46.**

Poster "Frida visits Gulfport".

<http://www.todo-sobre.com/fridakahlo/galeria-fotos-de-fridakahlo-14.php>

## CAPÍTULO 6

**Figura 6.1 a).**

*Así soy yo*, Nieves Sánchez, grabado iluminado con acuarela, 25x38 cm, 2011.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.1 b).**

Fotografía de una página de uno de mis diarios.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.1.**

Fotografía de una página de uno de mis diarios.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.2.**

Fotografía de varias páginas de mis diarios.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.3 a).**

Fotografía de varias páginas de mis diarios.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.3, 6.4 y 6.5.**

Fotografía de una página de uno de mis diarios.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.6.**

*Narciso III*, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 7x 15x 14 cm, 2009.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.6 a).**

*Narciso III y yo*, fotomontaje.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.7.**

*Melancolía*, Nieves Sánchez, Acrílico sobre tabla, 112x 122 cm, 2000.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.8.**

*Ojos que miran y no ven, ojos que ven y no miran*, Nieves Sánchez, grabado, transferencia electrográfica, 60x 80 cm, 2000.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.9.**

*Ensimismada*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario, 20x 10x 10 cm, 2001. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.10.**

*Narciso I*, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 9x 9x 9 cm, 2009.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.11.**

*Narciso I*, detalle.

Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.12.**

*Mujer luna*, Nieves Sánchez, escultura en porcelana, 26x 22x 22 cm, 2002. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.13.**

*Despertar*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 30x 25 cm, 2004. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.14.**

*La cuna de la luna*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 123x 42 cm, 2005. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.15.**

*Flor de luna*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 110x 34 cm, 2006. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.16.**

*Rendijas de ti*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 136x 36 cm, 2005. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.17.**

*Me asomo al balcón de tus pétalos*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 145x 40 cm, 2005. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.18.**

*Deprimido*, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 72x 100 cm, 2000. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.18 a).**

*Deprimido*, detalle. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.19.**

*No te esfuerces tanto, a veces no es necesario*, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 72 x 100 cm, 2000. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.



**Figura 6.20.**

*Reflexiono*, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 100x 72 cm, 2000. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.21.**

*Tranquilo, no te sientas cohibido*, Nieves Sánchez, técnica mixta sobre papel, 100x 72 cm, 2000. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.22.**

*Años recién cumplidos*, Nieves Sánchez, acrílico sobre tabla, 120x 70 cm, 1998. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.23.**

*Mi melena al viento*, Nieves Sánchez, acrílico sobre tabla, 124x 70 cm, 1999. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.24.**

*Conmigo misma*, Nieves Sánchez, acrílico sobre tabla, 130x 122 cm, 2007. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.25.**

*Mujer Naturaleza*, Nieves Sánchez, acrílico sobre tela, 55x 46 cm, 2006. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.26.**

*Raíces y flor*, Nieves Sánchez, transferencia electrográfica y aguafuerte, 75x 111 cm, 2002. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.27.**

*Raíces*, Nieves Sánchez, Xilografía, 75x 111 cm, 200. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.28 y 6.28 a).**

Fotografía de una página de mis diarios. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.29.**

*Sinfonía floral II*, Nieves Sánchez, Xilografía, 75x 111 cm, 2006. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.30, 6.30 a). y 6.30 b).**

*Mi sombra pasea por Postdam*, Nieves Sánchez, serie de fotografías digitales, 2007. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.31.**

*Flor de lluvia*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 95x 34x 20 cm, 2004.

**Figura 6.32.**

*Flor de mar*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 72x 42x 20 cm, 2002. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.33.**

*Los surcos de tu savia*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 154x 50x 60 cm, 2003. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.34.**

*Rodeándote*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 132x 40 cm, 2004. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.35.**

*Flor de luna y Rodeándote* en el jardín. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.36.**

*Rendijas de ti*, Nieves Sánchez, escultura en barro refractario esmalte 1260 °C, 136x 36 cm, 2005. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.37 y 6.37 a).**

*Narciso II*, Nieves Sánchez, 10x 15x 12 cm, 2009. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.38.**

*Narciso V*, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 9x 20x 9 cm, 2009. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.39, 6.39 a). y 6.39 b).**

*Narciso IV*, Nieves Sánchez, escultura en bronce, 9x 11x 9 cm, 2009. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.40, 6.40 a), 6.40 b), 6.40 c) y 6.40 d).**

*El hombre que aprendió a volar*, Nieves Sánchez, fotografía analógica, 2001. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

**Figura 6.41, 6.42 y 6.43.**

Fotografía de una página de mis diarios. Fotografía realizada por la autora de la Tesis.

## **CAPÍTULO 7**

**Figura 7.1 a).**

*Lágrimas*, Man Ray, Fotografía, 1930- 32.

[http://www.fotolog.com/ultimo\\_humanista/10385705/](http://www.fotolog.com/ultimo_humanista/10385705/)

**Figura 7.1 b).**

*Carrying*, Pepe Espaliú, Fotografía de la acción, 1993.

Quizá el caso más paradigmático sea el de Pepe Espaliú, portador del VIH, quien desde los métodos cercanos al arte neoconceptual, en boga en el momento, habló de la enfermedad “desde” su propia enfermedad, elaborando un discurso que aún hoy resulta insuperable en su contundencia y lúcida claridad. Al poco tiempo de este *carrying* Pepe Espaliú murió a raíz del cuadro clínico conocido como Sida.

<http://www.vihvo.com/2009/arteplastico01.html>

**Figura 7.1 c).**

*Carrying VI*, Pepe Espaliú, VEGAP. Madrid, Fundación Helga de Alvear, 2012.

Durante los primeros años de los 90, nuestro país conoció la que hoy se denomina como “crisis del sida”, un momento en que la mortalidad de buen número de los afectados por el virus hizo que algunos artistas tomaran el papel de intercesores por sí mismos y por todos

los afectados para poner de relieve los efectos de la problemática del VIH en nuestra sociedad.

<http://www.abc.es/fotos-cultural/20120503/carrying-pepe-espaliu-ve-gap-1502747645059.html>

**Figura 7.1 d).**

El escultor Pepe Espaliú, transportado durante el “carrying”, 1992.

De entre sus obras, las que más se han colado en el imaginario general son sus acciones denominadas “Carrying”, que el artista llevó a cabo en San Sebastián y Madrid en 1993. En ellas, Espaliú era literalmente transportado descalzo por parejas de asistentes por itinerarios que incluían centros de arte (como el Museo Reina Sofía, en Madrid, como final del itinerario), y paradas en centros institucionales de salud como el Ministerio de Salud, ubicado en el Paseo del Prado.

<http://www.lamanodecaronte.com/2012/01/foto-periodismo.html>

**Figura 7.1 e).**

Pabellones de Ifema, Arco 2012.

La Feria de Arte Contemporáneo más importante de España vuelve un año más a nuestra ciudad. 215 galerías, 3.000 artistas y 29 países diferentes se dan cita en una fecha marcada en rojo en el calendario del arte nacional e internacional.

<http://quehacerhoyenmadrid.wordpress.com/2012/02/17/arco-ya-esta-aqui/>

**Figura 7.1 f).**

Tarjeta Arco 2012, Galería Art Nueve.

<http://artnueve.blogspot.com.es/2012/02/arco-2012.html>

**Figura 7.1.**

Antonio Saura fotografiado por Carlos Miralles.

[http://www.españaescultura.es/es/artistas\\_creadores/antonio\\_saura.html](http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/antonio_saura.html)

**Figura 7.2.**

Antonio Saura. Barcelona, 1947.

<http://www.fundacionantoniosaura.es/DesktopDefault.aspx?tabID=12054>

**Figura 7.3.**

Antonio Saura posando con una de sus obras.

[http://www.elpais.com/fotografia/arte/Antonio/Saura/elpdiacul/20090418elpbabart\\_1/les/](http://www.elpais.com/fotografia/arte/Antonio/Saura/elpdiacul/20090418elpbabart_1/les/)

**Figura 7.4.**

*Crucifixión*, Antonio Saura, Óleo sobre lienzo, 1963.

<http://brushpaletteandcoffee.blogspot.com.es/2008/12/crucifixion.html>

**Figura 7.5.**

*Rembrandt 1*, Antonio Saura, grabado, 1973.

<http://galerias.artelista.com/barcelona/catalogo/remembrandt-1.html>

**Figura 7.6.**

*Retrato Imaginario de Goya*, Antonio Saura, Técnica mixta sobre papel, Guggenheim Bilbao, 1963.

[http://www.carlosorive.es/2009\\_04\\_01\\_archive.html](http://www.carlosorive.es/2009_04_01_archive.html)



**Figura 7.7.**

*El perro de Goya*, Antonio Saura, Litografía, 1991.

<http://www.tallerdelprado.com/tienda/ver.asp?id=696>

**Figura 7.8.**

*Muerte y fuego*, Paul Klee, Fundación **Paul Klee**, Kunstmus., Berna, 1940.

<http://biografiasyvidas.com>

**Figura 7.9.**

Antonio Saura y Ángeles, octubre de 1997.

<http://www.fundacionantoniosaura.es/DesktopDefault.aspx?tabID=12054>

**Figura 7.10.**

Una de las salas de la Fundación Antonio Saura, con el cuadro *El perro de Goya*.

La Fundación Antonio Saura abrió sus puertas el 22 de febrero de 2008 con la intención de convertirse, como su propio creador quiso, en un centro de arte dedicado no solo a la exposición de una selección de obras de artista, sino al fomento de otras iniciativas plásticas contemporáneas. Ubicada en la conocida Casa Zavala... los deseos de Antonio Saura de contar en la ciudad con una fundación que llevara su nombre se han visto cumplidos diez años después de la muerte del artista oscense que siempre estuvo ligado profesional y afectivamente a Cuenca.

[http://www.fundacionantoniosaura.es/portal/lang\\_\\_es-ES/tabid\\_\\_12061/default.aspx](http://www.fundacionantoniosaura.es/portal/lang__es-ES/tabid__12061/default.aspx)





